٦
أغسطس ١٩٨٤

مجلة كل المثقفين العرب

أدب ونقد

يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي



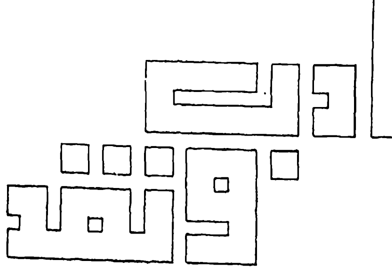
مجلة كل المثقفين العرب
يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي

العدد السادس
السنة الأولى
أغسطس ١٩٨٤
مجلة شهرية
تصدر منتصف
كل شهر

□ المراسلات □ حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي - ١ شارع كريم الدولة - القاهرة

أسعار الاشتراكات لمدة سنة واحدة "١٢ عدد"

الاشتراكات داخل جمهورية مصر العربية ستة جنيهات
الاشتراكات للبلدان العربية خمسة وأربعين دولارا أو ما يعادلها
الاشتراكات في البلدان الأوربية والأمريكية تسعين دولاراً أو ما يعادلها

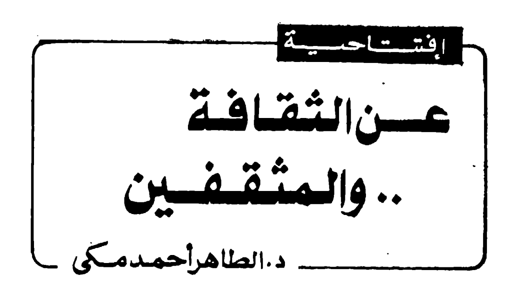


يصدرها حزب التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

فى هذا العدد :

صفحة

صفحة



اتمنى ان نتجاوز اشخاصنا فيما يتصل بقضية الثقافة ، حتى لا يضيع جوهرها فى غمار الدفاع والاتهام ..

لقد ناب الدكتور يوسف ادريس ، كاتبا ومبدعا ، عن الجمهرة الواعية من امته ، فى التذكير بان القيم الثقافية العالية فى وطننا تراجعت ، وحلت مكانها مظاهر مادية مؤذية ، اصبحت تسود حياتنا ، وتتحكم فى حركة حياتنا اليومية ، وهى تقيس الفرد بحجم العربة التى يركبها ونوعها ، وعدد العمارات التى يملكها ومستواها ، وما على بدنه من قماش واين خاطه ، وما فى اصابعه من ذهب ، وما فى بيته من رياش ، وليس مهما بعد ذلك ان يكون فى عقله شىء ! .

وفى البيت المصرى الحديث نجد التليفزيون والفيديو والثلاجة والغسالة والمكنسة ، وكل المستوردات الحديثة ، ويتناقش الفرد حول الكرة ، ويعرف اسماء لاعبيها فى كل الدول ، ولكنه لا يتعامل مع الكتب والمجلات ، وليس فيه مكتبة ولا آلة كاتبة ، ولا يعرف اسم كاتب مصرى حتى لو كان يسكن نفس الشارع ، وكلها ظواهر مقلقة نلمسها جميعا ، وتدرك عواقبها قلة واعية ، لانها تنتهى بنا فى نهاية المطاف الى امة تعيش عالة على

الغير ، تستهلك ما ينتج الآخرون ، وتساق الى حيث يريدون لهــا أن تكون ، لا تبدع لأنها لا تقرأ ، ولا تخترع لأنهــا لا تفكر ، ولا تعمل عقلهــا لأنهــا مشغولة بمطالب المعدة ! .

وهى قضية التنبيه اليها يتجــاوز قدرة فرد ، وعلاج خللها ، يتجاوز طاقة وزارة ، لأنه يتوقف بدءا على المكانة التى نريدها لأمتنا ، والســـياسة التى تقررها لتبلغ بهــا هذه المكانة ، والنهوض بهــا موزع على هيئات عديدة ، تتبع الدولة مباشرة او فى نهــاية المطاف ، ويرتبط بهيئــات لها شبه استقلال ولكنها ترهلت ، واستكانت ، واصبح شعارها ليس فى الامكان أبدع مما كان .

بداية الاصلاح فيما أرى أن يعى المثقفون الحقيقيون دورهم .وأن يدافعوا عنه ، فليس سرا ان اشباه المثقفين وهم اخطر من الأميين زحفوا على الصفحات الأدبية فى الصحف ، وعلى أمكنة التوصية فى اجهزة الأعلام ، وجعلوا منها شــيئا غثا ، لا لون له ولا طعم ، وان كانت له رائحـــة تزكم الأنوف الشريفة . كم من المواطنين اليوم يعرفون مثلا أن فى الاذاعة برنامجا اسمه البرنامج الثانى ، وانشىء يوما ليكون رســول الثقافة الرفيعة الى جمهرة الراغبين ، وكان كذلك يوما ، ومازال يتدنى حتى اصبح لا شىء !

وان يكون دورهم ايجابيا ، فلا يشاركون فى تعمية ، ولا يتحولون الى ادوات للزيف ، وشعارات للتمويه ، فمن المعيب جدا أن يبقى كاتب شريف عضوا فى اتحــاد للكتاب لا يتبنى قضية جادة ، ولا يدعم موقف كاتب مناضل ، ولا يعرف له احــد نشاطا ؟ ، وأن يبقوا على الحيــاد فى معركتنا الســياسية ، وأى اصلاح يبدأ منها ، ويجىء تابعا لهــا : ان ادعاء الاستقلالية هنا لون من الانتهازية ، لا نرضاه لهم ، ولا يرضونه لأنفسهم .

ان العودة بالثقافة نفسها الى معانتها الأولى ، دونه جهــاد شاق على جبهات عريضة وعديدة يبدأ بالمدرسة ، وقد انهــارت تماما منــذ سنوات عديدة ، فلم يعد بهــا مكتبة ، ولا تشترك فى مجلة ، ولا تقيم نــدوة تناقش قصة ، وينتهى بدار الكتب المصرية ، وكانت يوما شيئا عظيما تفخــر به مصر ، وانتهى بهــا المطــاف الى مخــزن كتب ، تعبث فيه الأرضة وبقية الوان الحشرات ، وتتبع مؤسسة اسمها « الهيئة العــامة للكتاب » !

وعبر هذا الطريق هناك المؤسسات الثقافية العديدة ، مثل الجمعية الجغرافية ، والمجمع العلمى المصرى ، ونادى خريجى الجامعة ، وجماعة دار العلوم ، ونوادي هيئات التدريس والنقابات المختلفة ، مطالبة كلها بأن تسهم فى بعث ثقافى يستهدف تنوير المواطن ، وشحذ العوامل الايجابية فى أعماقه ، ليتفاعل وينفعل ، ويترك مكان المتفرج الى موقف المشارك .

وقبل ذلك كله التأكيد على المناخ الثقافى ، ورفع الوصاية عن الشعب، فلا تحدد الدولة للكاتب ماذا يكتب بدءا ، وانما يكتب على مسئوليته ، ثم تقول الجهات القضائية رايها فيما كتب ، بعد ان ينشر ، اذا رات الحكومة فى ذلك خروجا على القانون ، فنحمى التاليف والنشر من كل رقابة مسبقة ، مهما كان طابعها ، سياسية أو دينية ، وسواء كان مردها الاحكام العرفية المؤقتة ، او القوانين السيئة السمعة التى اصدرها السادات فى أواخر عهده .

ولا تحدد للشعب ماذا يقرأ ، وماذا يدع ، وتحول بينه وبين ما ينشر فى الخارج ، من كتابات حررها مصريون ، ابحاثا ودراسات ومذكرات ، لأن الحوار الفكرى دعامة اية حياة ثقافية حية ، ولا يقوم الا حول وجهات النظر المختلفة ، ومن تصارع الآراء تولد الأفكار العظيمة .

واخيرا ان تيسر امر الطباعة ، فلا تنظر الى المطبعة بوصفها مصدر خطر ، يردها رجال المباحث فى كل لحظة ، ويتشممون كل ورقة فيها ، وأن تقابل من يحاول أن يؤسسها نظرة متوجسة ، فتقيم فى وجهه الصعاب ، وتلاحقه بالاجراءات لتصده عنها ، وتدفع به الى مجالات أخرى من النشاط .

لقد كتب الدكتور يوسف ادريس ، ورد عليه الوزير ، ولكن القضية بدات ولما تنته ، واستمرارها يعنى أننا جادون فيما نقول ، الكاتب والمسئول ، والذين شاركوا فى الحوار .

د. الطاهر احمد مكى

رؤيـــة جـــديـــدة إلى

علم الكلام الإسلامي

ما كنت اعرف من قبل توفيق ابراهيم سلوم ... على انى كنت اتابع كتاباته الفلسفية خلال السنوات الاخيرة فى بعض المجلات العربية . وكان يبهرنى فى هذه الكتابات الجسارة الفكرية وعمق التناول وسعة الاطلاع .

وفى زيارتى للاتحاد السوفيتى هذا العام ، كان لى حظ الالتقاء به مع المستشرق السوفيتى ارتور سعدييف .

وفى هذا اللقاء راح يحدثنى عن اطروحته فى ((علم الكلام الاسلامى)) حديثا احسست فيه رؤية جديدة حقا ، لعلها امتداد للكتابات المبكرة للشيخ مصطفى عبد الرازق ، ثم لكتابات تلميذه الدكتور النشار ، ولكنها تعد اضافة جادة اكثر عمقا واستيعابا . ولهذا حرصت ان احضر دفاعه عن اطروحته هذه التى تمت مناقشتها بعـــد ايام من لقائنا فى اواخر ابريل المـــاضى . وكانت المناقشة حامية والدفـــاع حارا ، اخذت اتابع بعض عنـــاصره عن طريق مترجم . وانتهى النقاش والدفاع . بمنحه دكتوراه العلوم فى الفلسفة وهى اعلى شهادة علمية تمنح فى الاتحاد السوفيتى . ولهذا حرصت على ان اعرف القارىء العربى بمضمون هذا العمل العلمى والفلسفى الجاد والمهم . ولعلنا نختلف مع الباحث فى هذه النقطة او تلك ، كعـــدم تمييزه مثلا بين المعتزلة والاشاعرة فى بحثه ، او فى مقالاته فى تفسير بعض الآراء الكلامية . وقد نحتـــاج الى تفاصيل اكثـــر لتبين وجهـــة نظـــرة فى موقف الاشاعرة من نظـــرية الجـــوهر الفردى (او النظرية الذرية) ، وفى تفضـــيله وتمييزه

للجانب العقلانى عند علماء الكلام على الجانب العقلانى عند الفلاسفة الى غير ذلك . الا ان الذى لا شك فيه ان بحث الدكتور توفيق ابراهيم سلوم سيفتح آفاقا جديدة وخصبة للحوار حول تراثنا العربى الاسلامى . ولهذا ساكتفى بان اترك الكلمة له وحده ، يعرض لنا العناصر الاساسية لبحثه ، تمهيدا للحوار الذى ارجو ان تتسع له صفحات « ادب ونقد » .

محمود أمين العالم

معلومات عامة عن الباحث

— توفيق ابراهيم سلوم (سورية) ، من مواليد ١٩٤٧

— عام ١٩٧٨ — درجة دكتوراه فلسفة فى الفلسفة من كلية الفلسفة بجامعة موسكو لقاء رسالته « المذهب الذرى الاسلامى » .

— ٢٦ نيسان ١٩٨٤ — دكتوراه علوم فى الفلسفة من معهد الفلسفة التابع لاكاديمية العلوم السوفيتية (موسكو) ، لقاء رسالته « فلسفة المتكلمين » (حرفيا : « فلسفة الكلام »).

— هذه الشهادة هى اعلى شهادة علمية ، تمنح فى الاتحاد السوفيتى .

— من اصغر الحاصلين على هذه الشهادة سنا فى الاتحاد السوفيتى ، اذا لم يكن اصغرهم ، ومن اوائل الذين حصلوا عليها من الاجانب .

دوافع الاشتغال بعلم الكلام

د. توفيق ابراهيم سلوم

ثلاثة دوافع رئيسية :

١ — **اهمية التراث فى المعركة الأيديولوجية الراهنة** ، والقناعة بأن الرجوع الى علم الكلام ، بأساليبه الخاصة فى اضفاء المشروعية على النظر العقلى وبتصديه للسلفية والنصية وبطروحاته التنويرية ، قد يكون اكثر تيارات الفكر العربى الاسلامى جدوى فى الارتقاء بالجماهير العربية ، والمتدينة منها خاصة ، نحو الفكر العقلانى والعلمى المعاصر .

٢ — **رفع الظلم ، الذى لحق بعلم الكلام خاصة ، ومعه بالفكر العربى الاسلامى عامة .**

فقد صور علم الكلام ، ولا سيما الأشعرى منه ، تيارا لا عقلانيا ، يحارب العقل والفلسفة ، ويمثل « الأرثوذكسية » الاسلامية الظلامية .

ولكن الأدهى من ذلك هو ما نسب الى المتكلمين فى نظرية ذرية ، هدفها تبرير التدخل الربانى المستمر فى الكون ، ونفى أية قانونية او سببية أو اطراد فى العالم ، وسلب الانسان حريته فى الارادة ، وجعله أسير الجبرية السلبية .

هذا التصور عن النظرية الذرية الكلامية ذاع ، فى المقام الاول ، بسبب مؤلف اليهودى موسى ابن ميمون (١١٣٥ — ١٢٥٤) « دلالة الحائرين » الذى ترجم الى اللاتينية منذ الربع الأول من القرن الثالث عشر ، وظل حتى يومنا هذا ، المرجع الأساسى عن علم الكلام الاسلامى حتى فى اوساط المتخصصين من المستشرقين .

ان الأقوال المنسوبة الى المتكلمين فى هذا الكتاب قد اتخذت ، طوال قرون عديدة ، حجة للتدليل على « خطل » الفلسفة الدينية الاسلامية (الممثلة بالكلام) و « تهافتها » « ولاعقلانيتها » « ولا منطقيتها » ، وعلى « قصورها » ازاء الفكر الدينى المسيحى الأوروبى .

وعلى اساس هذه النظرية الذرية الموهومة راح المستشرقون ، حتى المعاصرين منهم ، يبنون آراءهم عن « العقلية العربية » . انها ، على حد زعم هؤلاء ، عقلية « تجزيئية » ، « مفككة » ، « ذرية » ، لا ترصد الا التفاصيل والجزئيات ، وتعجز عن الوقوف على الكل ، على العام فى الأشياء الفردية ، وتعجز بالتالى ، عن الابداع الفلسفى الحق (بعكس « العقلية الآرية » ، الكلية والشمولية !) .

وراح البعض (ماسينيون ، مثلا) يرصد ، فى ضوء ذلك ، « الخصائص الجوهرية » للفن العربى الاسلامى ، وانطلق آخرون (باماتيه) لتفسير « خصوصيات » الحضارة العربية ، مثل اعتناء العرب بالجبر لا بالهندسة (!؟) ، الخ . وثمة باحثون يردون الى هذه « الذرية » ركود المجتمع العربى منذ القرن الحادى عشر (برنارد لويس) ، حتى ويفسرون بها التجزئة السياسية للبلدان العربية المعاصرة !

ومما يؤسف له اننا نجد صدى لمثل هذه التنظيرات الخاطئة لدى الباحثين العرب انفسهم — لدى د. عبد الرحمن بدوى (فى كتابه « الموت والعبقرية ») ود. عفيف بهنس (فى جمالية الفن العربى) ، مثلا .

ومن هنا كان الدافع للتصدى لهذه المزاعم والطروحات الخاطئة ، وتفنيدها . وكان قد سبق لباحثين قبلى ان ساهموا بقسط فى هذا العمل . فأستاذى ، البروفيسور ارثور سعدييف ، كان قد كتب فى أوائل السبعينيات بحثا مطولا ، يرد فيها على الطروحات المذكورة من خلال

استعراضه لمختلف الوان الفن الاسلامى . وبمثابة استمرار لذلك جاءت رسالتى « المذهب الذرى الاسلامى » ، التى تقدمت بهـا عام ١٩٧٨ الى كلية الفلسفة بجامعة موسكو لنيل شـهادة « دكتور فلسفة فى الفلسفة »». والتى افند فيها طروحات ماسينيون وغيره فى ضوء دراسة الذرية الكلامية نفسها ، من خلال وتحديد مكانتها سواء فى النسق الكلامى ، أو فى مسيرة الفكر الانسانى عامة . وتأتى رسالتى هذه « فلسفة المتكلمين » تطـويرا لـما جاء فى الرسالة السابقة من موضوعات وآراء .

٣ ــ واهم الدوافع هو ، بالطبع ، هاجس فلسفى . فالرسـالة جاءت ، فى المقـام الاول ، بحثـا فى تاريخ الفلسفة . فمنذ رسالتى السـابقة تبين لى أن الكثير من النظريات الكلامية ، مثـل « المعدوم » و « الكمون » « والجبرية » ــ هـذه النظـريات التى لاقت تأويلات جد مختلفة لـدى الدارسين ، ولكنها خاطئة كلها ــ يتعذر فهمها الا فى سياقها العـام ، الذى هو ــ كما أحاول أن أبين ــ القـول بوحدة الوجود البانتيئية .

منطلقات منهجية فلسفية :

وعلى طريق اثبات قول المتكلمين بوحدة الوجـود ، وتقييم مكانتهم فى تاريخ البانتيئية (مذهب وحدة الوجود) عامة ، كان لابد من طرح بعض النقاط المنهجية ، المتعلقة بفهم البانتيئية نفسها . ومن أهم هذه النقاط :

١ ــ خطأ القرن بين وحدة الوجود ونظرية الفيض (الصدور) . فقـد اعتاد الباحثون أن يروا وحدة الوجود مقرونة بنظـرية الفيض الأفلاطونية المحدثة . وربما كان ذلك هو الذى حال بينهم وبين الوقوف على وحـدة الوجود عند المتكلمين ، الذين لم يتبنوا ، على الأغلب ، نظـرية الفيض .

٢ ــ ضرورة التفريق بين وحدة الوجود غير الفلسفية (كما هى ، مثلا ، عند الحلاج وكثير من الصوفية ، والفرق الاسلامية التى تؤله ائمتها ، وعنـد عبدة البقر والأصنام وغيرهم) وبين وحدة الوجود الفلسفية ، التى فيهـا يرمز « الله » الى العـالم ماخوذا فى جملته ، المكانية والزمانية معـا . الله ، هنا ، هو الكون كله ، ما كان منه وما هو الآن وما سيكون .

٣ ــ الله ، فى اطار وحدة الوجود الفلسفية ، ليس « محايثا » immanent **للعـالم ، فقط ، كما هـو السائد فى الدراسات الفلسفية ، وانما هـو « مباين »** transcendent له أيضا . وهذه المباينة هى مباينة الكل لأجزائه، مباينة العـالم ، المـاخوذ فى جملته ، للعـالم المـاخوذ فى تكثره . و « التنزيه » المعتزلى ، مثلا ، انعكاس للقول بهذه المباينة .

٤ — فى مذاهب وحدة الوجود الفلسفية ينظر الى العـالم من زاويتين: « ميتافيزيقية » ، اى النظر الى اشياء العـالم خـارج علاقاتها الزمانية والمكانية والسببية ، النظر اليها فى « سكونها » ، و « فيزيائية » ، اى النظر الى الأشياء فى تواجدها المكانى — الزمانى وترابطها السببى . ونظـرية « المعدوم » و « الكمون » عند المعتزلة تعكس الزاوية الأولى من النظـر الى الكون .

٥ — وحدة الوجود الفلسفية مقرونة عادة بالجبرية (تلك هى ، مثلا ، جبرية جهم ابن صفوان ومدرسته الكلامية) .

حول المسالة الأساسية فى الفلسفة القروسطية :

يرفض صاحب الرسالة التصورات التقليدية عن المسألة ، التى تمحور حولهـا الصراع الفكرى فى العصر الوسـيط ، عصر سيطرة الفـكر الدينى فى العـالم المسيحى والاسلامى . فهذه المسألة ، فى رايه ، ليست علاقة الفكر بالوجود (القول بتقدم احدهما على الآخر ، وما يتصل بذلك من تقسيم المذهب الى « مثالية » و « مادية ») ، ولا مسألة الكليات (وخـاصة قرن « الاسمية » بالمـادية و « الواقعية » بالمثالية) ، ولا الايمان بالله أو انكاره (وما يتصل بذلك فى قرن المـادية بالالحاد) ، ولا قضـية العـلاقة بين « المـاهية » و « الوجود » ، الخ .

ان المسألة الأساسية فى فكر العصر الوسيط هى مسألة **علاقـة الله بالعـالم** ، التى تنعكس ، على الصعيد المعرفى ، فى مسألة **العلاقة بين العقل والايمان** . اما الحل الطليعى ، « المـادى » ، لهذه المسألة فيتمثل فى مذهب وحدة الوجود وفى القـول بتقدم العقل على الايمـان (الأعمى) . وهذا هو الحل ، الذى جـاد بها المتكلمون ، معتزلة واشاعرة .

حول « المسألة الأساسية » يمكن الرجوع الى مقالة صاحب الرسالة « ماركس والمـادية وتراثنا الفلسفى » ، الطريق ، العدد الأول ، ١٩٨٤

على طريق رسم اللوحة الحقيقية لفلسفة المتكلمين :

فضلا عن تحديد النقاط المنهجية الفلسفية العامة ، المذكورة أعلاه ، تطرح الرسالة عددا من المنطلقات المنهجية الخاصة ، المتعلقة بعلم الـكلام تحديدا ، وبدوره فى الفكر العربى الاسلامى .

اولا ، **ضرورة التمييز بين علم الكلام وبين الفكر اللاهوتى عموما** . فمن الأخطاء الأساسية ، التى وقع فيها المستشرقون الغربيون ، ومن ثم دارسو الفلسفة الاسلامية من العرب ، هو وضعهم علامة المساواة بين الـكلام

واللاهوت theology ، بين الكلام والفكر الدينى . ومن جراء ذلك كانوا يصلون احيانا الى مفارقات طريفة ، كتصوير ابن حزم وابن تيمية «متكلمين»، والاشارة ، مع ذلك ، الى انهما وقفا ضد علم الكلام أيا كان . (أنظر مثلا، كتاب د. ماجد فخرى « تاريخ الفلسفة الاسلامية ») .

ان الكلام — كما سبق أن قال ابن تيمية نفسه ! — ليس مجرد النظر والاحتجاج ، وتقديم البراهين العقلية على هذه أو تلك من العقائد الايمانية . انه ، قبل كل شىء ، نوع من النظر ، لا يرتكز ، فى براهينه ، الا على العقل ، فلا يعتمد النص ، أو « النقل » . وبذلك جاء علم الكلام ظاهرة أصيلة فى الفكر العربى الاسلامى ، لم تعرف لها أوروبا المسيحية القروسطية نظيرا . لقد كان ثمرة « تعايش سلمى » سواء بين شتى الفرق الاسلامية ، أو بين الاسلام ، من جهة ، والديانات التوحيدية الأخرى ، من جهة ثانية . ففى الحوار ما بين هذه الفرق والديانات اتضح شيئا فشيئا تعذر الرجوع ، مثلا ، الى « الكتاب » أو « السنة » حجة فى النقاش . وصار المرجع الأعلى هنا هو العقل . وعلى هذه الأرضية نشأ التوجه ، الذى تجسد فى عبارة الجعد ابن درهم (قتل عام ٧٤٢م) « اجمع للعقل » ، هذه العبارة ، التى ستغدو قاعدة أساسية عند المتكلمين .

ثانيا ، النظر الى نشاط المتكلمين فى ضوء المجابهة مع الفكر السلفى :

فالخطأ المنهجى الأساسى ، الذى وقع فيه المستشرقون الغربيون ، هو انهم انطلقوا من موديل الفكر الأوروبى القروسطى ، وسحبوه على العالم الاسلامى ، فصوروا علم الكلام تيارا « ارثوذكسيا » ، تصدى للفكر الحر ، وخاصة الفلسفى ، ولذا تبحث الرسالة مفصلا فى الفروق بين تطور اللاهوت المسيحى (ولا سيما الكاثوليكى) واللاهوت الاسلامى (السنى خاصة) ، فتبين أن الاسلام السنى طور ، فى المقام الأول ، الفقه ، لا العقائد . ومن هنا فان المجابهة الأساسية لم تكن بين فكر فلسفى — لاهوتى « ارثوذكسى » وآخر « هرطقى » ، كما هو الحال فى أوروبا الغربية الكاثوليكية ، وانما كانت بين التيار السلفى النصى (اهل الحديث، الفقهاء عموما) ، الحنابلة ، الظاهرية .. الخ) ، من جهة ، وبين التيار العقلانى ، مثلا بعلم الكلام والفلسفة .

كان التيار السلفى النصى يرفض التأويل والنظر العقلى فى العقائد . وقد تجسد موقفه فى العبارات الذائعة الصيت — « بلا كيف » (ابن حنبل) و « من تمنطق فقد تزندق » (ابن الصلاح) . ومن هنا كان تصدى السلفيين للفكر العقلانى الكلامى : « قولى فى المتكلمين أن يضربوا بالجريد ، ويطاف

بهم فى كافة القبائل والنواحى ، وينادى بالقوم ـــ هذا جزاء من اعرض عن الكتاب والسنة ، واشـــتغل بالكلام » ((ابن حنبـــل) ، « من طلب الدين بالكلام تزندق » (ابو يوسف) ، « الكلام فى الدين اكرهـــه » (مالك بن انس) ، « وأدى الكلام بمعظمهم الى الشكوك ، وببعضهم الى الالحاد » (ابن الجوزى) ، الخ .

وفى مجابهة هذه السلفية كان على المتكلمين أن يلجؤوا الى اسلوب « التقية » الى التستر على آرائهم الأصـــلية ، وقد انعكس ذلك ، فيمـــا انعكس ، فى أن المتكلمين كانوا يفضلون النقاش والجدل فى « مجالسهم »، ويؤثرونها على تحرير المؤلفـــات ، حتى وكان منهم من لم يدون شيئا . أما ما وصلنا من مؤلفات لهم ، تغلب عليها الصبغة اللاهوتية المحضة ، فهى، على ندرتها ، كتابات موجهة لـ « العـــامة » دون « الخاصـــة » . وهى تندرج فى عداد ما أسماه المتكلمون انفسهم « جليل الكلام وظاهره » ، خلافا لـ « دقيق الكلام ولطيفه » ، الذى يتناول المسائل الفلسفية البحتة ، ولذا لم يكن من قبيل الصدفة ، مثلا ، أنه لم يصلنا شىء من مؤلفات الأشعرى والباقلاينى والجوينى والشهرشتانى فى « دقيق الكلام » .

ومن الأساليب التى اضطر اليهـــا المتكلمون **كان ترويج آراء ، لا تروق للسلفيين ومتعارضـــة مع الدين** (الجاحظ ، وابن الراوندى من المعتـــزلة ، والشهرستانى وفخر الدين الرازى من الأشاعرة، وهكذا)، وفى ضوء هذا التكتيك ينبغى تقييم «هجوم» الغزالى على الفلاسفة فى «تهافت الفلاسفة» . وفى هذا الاطار تنـــدرج اغلب « ادعاءات » المتكلمين بأن هدفهم الأســـاسى هو « الدفاع » عن الاسلام ضد البدع والديانات الأخرى ، فقد جاءت تلك فى معظمها ، دفاعا عن حق علم الكلام نفسه فى الوجود .

ومن الوان التقية كان الباس المتكلمين لبعض من رجالاتهم رداء سلفيا (الى جانب ملامحهم العقلانية المعروفة) . **فنسب الى الأشعرى، مثلا ، كتاب « الابانة عن اصول الديانة » ، وهو كتاب ، سلفى ـــ حنبلى فى توجهه ، درج الباحثون ، على اساسه ، تصوير الأشعرى واتباعه من انصار السلفية واللاعقلانية** . وفى الحقيقة فان الغرض الأصلى من نسبة هذا الكتاب كان ـــ كما افصح داعية الأشاعرة ابن عســـاكر ـــ فهـــو حماية علم الكلام الأشعرى من تهجمات الحنابلة : **« واتخذ الاشاعرة من « الابانة » وقاية لهم من الحنابلة »** .

ومن اساليب التقيـــة كان ، على الأرجـــح ، ما يروى عن بعض مشاهير المتكلمين (الجوينى ، الغزالى ، فخر الدين الرازى ، الدوانى..) من رجوع عن الكلام الى الصوفية والسلفية .

ثالثا ، وثمة منطلقات منهجية ، تتعلق **بكيفية قراءة نصوص المتكلمين والاخباريين** من مؤرخي الفرق . وفي مقدمة ذلك تأتي ضرورة الأخذ بعين الاعتبار طريقتين شائعتين في الأبحاث والنقاشات الكلامية — **الالزام والتجويز** . ان تجاهل هاتين الطريقتين قد أدى بالباحثين الى اظهار آراء المتكلمين في مظهر عبثي ، لا منطقي ولا عقلاني . وهم يستندون في ذلك الى أقوال ، منسوبة الى المتكلمين ، مثل الزعم بأن المعتزلة — كما يروي عنهم ابن الراوندي في « فضيحة المعتزلة » — يقولون أن بوسع انسان واحد قتل أهل الأرض جميعا ، أو شرب ماء البحر كله ، والقول المنسوب الى الأشاعرة بأن « أعمى في الصين يمكن أن يرى في الأندلس » . **اما في الحقيقة فان هذه وغيرها من اقوال لم تصدر عن المتكلمين ، وانما نسبت اليهم بطريقة «الالزام»** (أي « الزامهم » نتائج ، صادرة عن مقدمات يقولون بها) ، وذلك بهدف دحض آرائهم وتبيان تهافتها . فما يرويه ابن الراوندي عن المعتزلة **« الزام »** لهم من قولهم بأن الاستطاعة متميزة عن الفعل ومتقدمة عليه . أما الرأي الآنف الذكر ، المنسوب الى الأشاعرة ، « فيلزم » من قولهم أن « رؤية » الله (التي هي عندهم لون من النظر العقلي) لا تقتضي الشروط المألوفة للرؤية الحسية ، في مقابلة الرائي للمرئي ، وخروج شعاع بصري من العين اليه ، الخ .

كذلك هو الحال بالنسبة لمبدأ **« التجويز »** ، وهو مبدأ ، غريب تماما عن الفكر اليوناني ، لكنه مميز للفكر القروسطي ، فقد كان المتكلمون يفرقون بين « ما يجوز » تخيله وبين ما يمكن أن يوجد فعلا ، ولذا راحوا يبحثون في « جواز » أشياء ، غير موجودة في الطبيعة ، وما ينتج عن افتراض مثل هذا « الجواز » . **ولكن كل هذه الأشياء ، التي « يجوزها » المتكلمون (كانقلاب الجبل ذهبا !) ، انما هي تخيلات ذهنية محضة ، لا تتحقق في الواقع (كما يظن الباحثون خطأ !)**

قيم ينبغي احياؤها :

واهم ما في علم الكلام هو تصديه للتيار السلفي اللاعقلاني . ففي مجابهته طرح المتكلمون ، معتزلة وأشاعرة ، مبدأ « تقدم العقلي على النقلي » ، وان « الدلائل النقلية لا تفيد اليقين » في العقائد .

وكان المتكلمون أول من طرح **« الشك »** مبدأ منهجيا ، لابد منه للوصول الى اليقين . ويتصل بذلك قول الميكلمين ، والأشاعرة منهم خاصة ، « بعدم صحة ايمان المقلد » . واكد متكلمو الأشاعرة أن الانسان ما ان يبلغ سن الرشد ، عليه أن يشك في كل المعتقدات الموروثة ، حتى يصل الى اليقين بعقله الخاص ، بالنظر العقلي البحت ، حتى واعتبروا

أن المسلم ، الذى لم يشك حال البلوغ ، يموت « كافرا » ! ومضى الطبرى من الأشاعرة الى حد القول أن الشك فريضة على كل مسلم ومسلمة ، حتى الجارية ، منذ بلوغ السابعة من العمر !

وهذه النزعة التنويرية ، التى تجسدت فى اعلان النظر العقلى « فريضة على كل مسلم ومسلمة » ، وفى « تكفير » كلمن أخذ بالايمان بالله وبالمعتقدات الدينية تقليدا ، دون امعان العقل أولا ، هذه النزعة لم تكن مجرد نداء خيالى طوباوى ، بعيد عن الواقع ، فقد كانت « مجالس المتكلمين » (أو مجالس العلماء) ، التى أقامها المتكلمون حيثما تيسر لهم ذلك ، « أندية » علمية حقة ، كانت تحضرها حتى النساء . ونظم المعتزلة حلقات للصغار والشبيبة ، يلقنون فيها آداب الجدل ، وكان يقصدها حتى أبناء خصوم المعتزلة الفكريين .

ويكفى للتدليل على مدى تأثير المتكلمين فى اشاعة أساليب النظر العقلى بين عامة الناس ما يرويه الرحالة القزوينى (القرن الثالث عشر) عن أهالى جرجان : **كلهم معتزلة . والغالب عليهم صناعة الكلام ، يمارسونه حتى فى الأسواق والدروب يمارسونه بدون تعصب ، واذا رأوا من أحد التعصب عابوا عليه وقالوا : انما الغلبة بالحجة ، واياك وفعل الجهال !**

وتجلت النزعة العقلانية الكلامية فى قول المعتزلة ومتكلمين آخرين « **بالحسن والقبح العقليين** » . وهذا يعنى أن الأمور انما تكون حسنة (خيرة) أو قبيحة (شريرة) لا لمجرد أن الشدة رسمها خيرا أو شرا ، وانما تكون كذلك بحد ذاتها ، وبوسع العقل ، بالتالى ، ادراك « حسن » الأشياء و « متجها » « قبل ورود السمع » ، أى قبل نزول الكتب السماوية ، قبل الوحى الربانى . حتى ومضى جماعة منهم ، وهم « الأطرفية » ، **فاعتذروا لمن عاش فى أطراف العالم ، ولم تبلغه دعوة الشرائع ، فأقام دينه على العقل وحده** ، وقد كانت هذه من أولى الطروحات العقلانية الجريئة ، القائلة بامكانية بناء مجتمع فاضل بدون شرائع منزلة بناء مجتمع خلوق من أناس « ملحدين » . وقد جاء ابن الراوندى فدفع بهذا الطرح الى نهايته المنطقية — الى حد انكار النبوات . وكان موقف ابن الراوندى هذا امتداد طبيعيا ، و « نتيجة منطقية » للعقلانية الكلامية . ويدل على ذلك أنه لم يكن الوحيد ، ممن « دفعهم الكلام الى الالحاد » . فهناك السرخسى وثمامة ابى الأشرس والتوحيدى .

وفى الأوساط الكلامية نمت وتطورت أفكار **التسامح الدينى** . وقد انعكس ذلك فى قولهم بأن الحقيقة الدينية متعددة ، وليست واحدة ، ولذا تتعدد السبل اليها ، ويكون « كل مجتهد مصيبا » . حتى واعتمدوا فى قولهم بتعدد الحقيقة (الدينية) على حديث منسوب الى النبى «اختلاف

امتى رحمة » ! وانطلق المتكلمون ، من جهمية واشعرية وماتريدية ، فانكروا تكفير المسلمين بعضهم لبعض ، واعلنوا انه « لا يصح تكفير احد من اهل القبلة » .

وتجسدت نزعة التسامح الدينى جلية فى القول ب « الارجاء » ، الذى طرحته الجهمية ، ومن ثم الأشاعرة والماتريدية . وكانت القاعدة العامة للارجاء هى « لا تضر مع الايمان معصية » . وفى ضوء هذا التوجه راح المتكلمون يؤكدون « ان الايمان عقد بالقلب » بين الانسان والله ، **والله ، وحده ، الحق فى الحكم على « ايمان » هذا الشخص او ذاك . ولذا « فان من آمن بقلبه ، وان كفر بلسانه ، فانه مؤمن عند الله » !** ولم يكن الارجاء اوسع تيارات التسامح الدينى فى الاسلام ، فحسب ، بل وكان قمة الفكر المتحرر فى العصر الوسيط ، شرقه وغربه .

هذه القيم العقلانية والتنويرية ، قيم التسامح الدينى ، هى الأجدر بأن نبعثها اليوم ، وهى الأقدر (لا « مادية » ابى سينا ، وابن رشد وغيرهما !) على تعبئة جماهير شعبنا نحو الأفكار العقلانية والعلمية المعاصرة ، على اشاعة جو من التسامح الطوائفى والدينى اليوم ، نحن بأمس الحاجة اليه .

ابن ميمون وعلم الكلام :

وتكرس الاطروحة فصلا خاصا لمناقشة مدى صحة الآراء ، المنسوبة الى المتكلمين المسلمين فى « دلالة الحائرين » لموسى بن ميمون ويبين البحث أن ابن ميمون لم يكن على معرفة دقيقة بعلم الكلام الاسلامى ، وانه لم يكن يهدف الى عرض آراء المتكلمين عرضا موضوعيا وأمينا ، وانما كان هدفه تقديم هذه الآراء فى صورة لا عقلانية وعبثية ، يسهل معها نقضها . وعلى هذا الطريق افرط ابن ميمون فى استخدام مبدأ **« الالزام »** ، ونسب اليهم القول بذرية المكان والزمان والحركة ، وباستنادهم الى الفرضية الذرية فى القول بالخلق الالهى المستمر للكون ونفى السببية والاطراد فيه .

مكانة الفرضية الذرية فى الصرح الكلامى

وبعكس ما ينسبه ابن ميمون الى المتكلمين تبين الرسالة أن نقاشات المتكلمين فيما بينهم تمحورت حول مسألة وجود حد تنتمى عنده قسمة الأجسام ، وجود « جزء لا يتجزأ » (« جوهر فرد » ، أو — باستخدام التعبير المعاصر — « ذرة ») . فلم يكن المتكلمون يعنون بمسائل ، ذرية المكان والزمان والحركة ، ولا بقضايا حركة الذرات ووجود خلاء تتحرك فيه . ولم يستندوا ابدا ، فى طروحاتهم اللاهوتية والفلسفية ، على

الفرضية الذرية . لقد كان شغلهم الشاغل ، هنا ، هو اثبات ، أو نفى ، انتهاء قسمة الأجسام عند حد ما . ولذا فانهم لم « يبنوا » الجسم من ذرات ، أى لم يفسروا صفاته وخصائصه فى ضوء مواصفات « الذرات » المكونة له (بعكس مذهب ديمقريطس) والمذهب الذرى لم يحظ بقبول شامل لدى المتكلمين (ناهيك عن « الارثوذكسية » الاسلامية كلها !) ، فمنهم من قبل به ، ومنهم من رفضه (النظام ومدرسته من المعتزلة ، الماتريدية ، جماعة من الأشاعرة ، متأخرى المتكلمين عموما) .

وبذا تبطل محاولات القائلين بـ « ذرية » العقلية العربية بالاعتماد على علم الكلام ، على الذرية الكلامية ، فى انشاءاتهم البعيدة الأمد .

ولكن المجادلات بين المتكلمين حول وجود « الجوهر الفرد » لم تذهب سدى . فقد كان لها أثر كبير على تطوير الفكر الذرى ، ولاسيما فى أوروبا الغربية القروسطية .

اثر علم الكلام فى الفكر الاوروبى :

فكان للمتكلمين الفضل الأساسى فى الحفاظ على المذهب الذرى اليونانى ، بعد أن صار ، فى اوروبا المسيحية ، نسيا منسيا ، وفى احياء هذا المذهب فى أوروبا بعد القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وذلك من خلال تعرف الأوروبيين على أعمال المتكلمين العرب . وفى هذا الاتجاه تابع الباحث أعمال العالمين السوفيتيين « زوبوف » و«روزنفيلد» فبين أن الذريين من المتكلمين ، والذريين الاسلاميين عامة ، قد طوروا المذهب الذرى اليونانى الى الامام ، وأدخلوا تعديلات هامة عليه ، خففت الى درجة كبيرة من حدة المطاعن الموجهة اليه . ومن ذلك تفرقتهم بين القسمة الرياضية والفيزيائية (« جهات الذرة أجزاء رياضية منه ، لا فيزيائية ، مما يسمح بتكوين مقدار متصل من ذرات) ، بين الحد الأدنى الفيزيائى (الذرة ، الجوهر الفرد) والرياضى (النقطة) ، بين « الحيز » (« مكان » الذرة) و « المكان » (وهو خاص بالجسم المؤلف دون الذرة) ، بين « الامتداد » (الذى ينسب الى الذرة والى الاجسام المركبة) وبين « الجسمية » (التى هى قصر على الأجسام المركبة) . وهذه الآراء كلها ، اضافة الى نظرية « الطفرة » ، وصلت الى المفكرين الذريين فى أوروبا ، فأخذوا بها ، ومما له دلالته هنا أنه حتى فى بداية القرن العشرين نجد انصارا للمذهب الذرى فى اوروبا ، يضعون علماء الكلام الاسلاميين فى راس قائمة اساتذتهم (وليس ديمقريطس وابيقور من اليونانيين !) .

وفضلا عن ذلك ، عرف المشرق العربى — الاسلامى مدرسة للذرية الرياضية (البيرونى ، عمر الخيام ، قطب الدين الشيرازى ، وغيرهم) توصل انصارها ، على أساس الفرضية الذرية ، الى عدد من

القوانين الرياضية الهامة ، « سيكتشفها » الأوروبيون مجددا بعد عدة قرون !

وكان المتكلمون رواد التقاليد البانتيئية (مذهب وحدة الوجود) فى العصر الوسيط ، واثرت آراؤهم وانشاءاتهم النظرية على المفكرين الأوروبين ، وخاصة اسبينوزا (حتى أن مصطلح « الصفة » عند اسبنيوزا مأخوذ من متكلمى المعتزلة) .

المتكلمون والفلاسفة

وتدحض الرسالة التصورات التقليدية عن المجابهة بين «المتكلمين» و « الفلاسفة » (ممثلى المشائية ـ الأرسطية ـ الاسلامية ، كالفارابى وابن سينا وابن رشد) ، وعن دور الغزالى المتكلم فى انحطاط الفكر المشائى فى المشرق العربى ، وعن نشوء علم الكلام كرد فعل على تسرب الفلسفة الى الفكر العربى الاسلامى ، وعن اخذ المتكلمين بالمنطق الارسطى للرد على « الفلاسفة » بسلاحهم وعن أن علم الكلام صار فلسفيا من خلال مجابهته للفلاسفة ، وعن العداء المستحكم بين التيارين الكلامى والفلسفى .

وتبين الرسالة ان علم الكلام كان « فلسفيا » قبل ظهور « الفلسفة » (المشائية الاسلامية) ، فجهم ابن صفوان ، الذى كان صاحب مذهب فلسفى متطور ، توفى قبل قرن كامل من « حركة الترجمة »، وكان للمعتزلة دورهم فى حركة الترجمة هذه ، وفى نقل مؤلفات ارسطو وغيره من الفلاسفة اليونانيين الى العربية . ولم تشهد المرحلة المعتزلية صداما بين المتكلمين و « الفلاسفة » . وعبر الجاحظ عن موقف المتكلمين من الفلسفة بقوله المشهور : « **لا يكون المتكلم متكلما حتى يكون ما يحسنه من كلام الدين بوزن ما يحسنه من كلام الفلسفة ، والمتكلم عندنا هو الذى يجمع بينهما** » .

وأول فلسفة العرب ـ الكندى ـ كان قريبا من الدائر المتعزلية، وشارك المعتزلة مصيرهم المأساوى أيام المتوكل وبعده .

ولكن « المتكلمين » و « الفلاسفة » كانوا ، عموما ، يمثلون استمرارا لتلقيدين فلسفيين مختلفين ـ افلاطونى وارسطى ويبدو ان مدرسة حران الافلاطونية المحدثة قد لعبت دورا كبيرا فى الفكر الكلامى الاسلامى . وكانت ثمة « مناقشات » و « مجادلات » بين المتكلمين والفلاسفة ، ولكن حدتها كانت اقل بكثير من حدة الخلافات بين المتكلمين أنفسهم ، حتى وفى أوساط ممثلى المدرسة الكلامية الواحدة (المعتزلة ، مثلا) . والى جانب الاعتبارات السياسية ، التى كانت وراء الخلافات بين المتكلمين والفلاسفة ، يجب الا ننسى أن « الفلاسفة » كانوا عموما،

يمثلون ارستقراطية فكرية ، كانوا ندماء الملوك والأمراء والسلاطين ، فى حين كان المتكلمون يمثلون ، على الأغلب ، الجناح الديمقراطى فكريا ، كانوا أقرب الى جمهور الشعب ، وأكثر عناية باشاعة أساليب النظر العقلى بين صفوفه . وعلى هذه الأرضية كان لابد من ظهور بعض النزاعات بين المتكلمين والفلاسفة . وفضلا عن ذلك كان المتكلمين ، عموما ، يرفضون تقليد اى مفكر كان ، فى حين كان الفلاسفة ينطلقون اساسا فى فكر ارسطو ، وكان ذلك احد عوامل « النزاع » بين الطرفين.

ولكن الخلافات بين المتكلمين والفلاسفة كانت « ودية » فى معظمها، وكانت ، فى الكثير منها ، نتيجة رغبة كل من الطرفين اثبات تفوقه على الآخر ، وتبيان تهافت آراء الطرف الآخر بالمقارنة مع آرائه الخاصة ، ولذا فان الآراء ، التى تتضمنتها المحاورات بين المتكلمين والفلاسفة ، لم تكن لتعبر بالضرورة عن آراء أصحابها الحقيقية . كان الحوار « جدلا » ، لا يقصد الى الحقيقة ، بقدر ما يهدف الى افحام الخصم (وعلى هذا الطريق كان لكل من الطرفين أن يستخدم كافة الحجج والوسائل ، بما فيها الحجج « السفسطائية » و « الخطابية » و « الشعرية ») « وتهافت الفلاسفة » للغزالى و « تهافت التهافت » لابن رشد أمثلة على هذا الحوار « الجدلى » ، التى كانت له أصوله وقواعده المتفق عليها بين الطرفين . ولم يكن ذلك معركة بين تيار غيبى وآخر عقلانى ، بين « مادية » و « مثالية » ، كما يحلو للبعض تصويرها.

وبالمقابل كانت ثمة نزعة للقاء بين الطرفين . فكتب الفارابى ، مثلا ، « المنطق الصغير على طريقة المتكلمين » ، يبسط فيه المنطق الأرسطى بلغة علم الكلام ، وعبر ابن رشد ، فى أكثر من مناسبة ، عن اتفاق الطرفين فى الأمور الفلسفية الأساسية . ولنتذكر ، بهذه المناسبة، عنوان مؤلفه « فى أن ما يعتقده المشاؤون والمتكلمون من أهل ملتنا فى كيفية وجود العالم متقاربة فى حيث المعنى » ، ووضع نصر الدين الطوسى كتاب « تجريد الكلام » ، يعرض فيه المسائل الكلامية باللغة الأرسطية ويبنى علم الكلام على اسس مشائية .

ومن جهتهم سعى المتكلمون الى هذا التلاقى . كانوا فى كثير من الأحيان يهاجمون الفلسفة (المشائية) بهدف ترويجها بصورة أساسية . وهذا جلى فى مواقف الغزالى وفخر الدين الرازى والشهرستانى ، ومن ثم جاء البيضاوى والابجى والجرجانى والتفتازانى فخلطوا مسائل الكلام بمسائل الفلسفة ، حتى صار العلمان — كما يقول ابن خلدون فى « مقدمته » — وكانهما علم واحد . وعلى هذا النحو التقى الكلام والفلسفة ، وتابعا وجودهما المشترك فى خضم النضال ضد الخصم السلفى ، الذى كان يرسخ مواقعه اكثر فاكثر .





الأسوار

محمد المخزنجى

وراس السجن الكبير كان يخشـــاهم ، واهم نفـــر من المسجونين لديه !!

يخشى بالذات معرفتهم الدقيقة بلائحة السجون وتمسكهم الشرس بنزير مالهم من حقـــوق ، ولولا هذا لاصـــدر أمـــره بمنعهم من مغادرة الزنزانات وحرمانهم من طابور الفسحة فى أرجاء حوش السجن المتقلص، لكنهم مع ذلك كانوا ملتزمين بنظام المسجونين حتى وهم يصعدون ســلم مستشفى السجن فى طابور الفسحة ،، ويقفون بأعلاه طارحين صدورهم على الداربزين .. يمدون رقابهم ويحدقون طـــويلا فى شىء ما ، كأنهم ينتظرون هذا الشىء يأتى ويبصرونه خارج الأسوار ، وهم يفعلون ذلك باستمرار منذ مدة ، وفى وقت الظهيرة بالتحديد ، حيث فى لحظة معينة ، يبدأ واحد منهم فى التلويح لشىء ما خارج السور فيشرعون جميعا بعده فى التلويح .

هل كانوا يعطون اشارات ما لأحد فى الخارج ؟ هل كانوا يقـــذفون بأوراق أو خطابات وهم يصطنعون ذلك التلويح الذى بدا له مجردا من المعنى ؟ ولقد لام « المأمور » نفسه اذ لم يفكر فى هذا الأمر من قبل ويضبطهم فى مخالفة يتوجسها فى تصرفهم ـــ هذا ـــ اليومى ـــ الغريب ، ويودعهم

الزنزانات الانفرادية ، وربما استحقوا الجلد ايضا ، وتنهد فى ضيق ، لكنه على اية حال قد اعد عدته اليوم لضبطهم وهم لا يشعرون .. اذ وضع احد العساكر تحت السور فى الخارج ليراقب ما يحد ثفى الشارع عند هذه اللحظة ، واعطى امرا مشددا لعساكر الأبراج ان يفتحوا عيونهم اليوم جيدا وتكون صفاراتهم على أهبة الاستعداد للانطلاق حتى تتحرك فرقة الحرس الاضافية التى جهزها ، ثم انه اخلى الحوش ومنع المسجونين الجنائيين الذين يسهل التحكم فيهم من مغادرة العنبر ، وتسلل خلسة ليختفى فى التكعيبة القائمة امام المدخل حيث كان يمكنه رؤية هؤلاء المسجونين الخمسة بظهورهم وهم فوق ، ويراقبهم بدقة من خلال الثغرات الكائنة بين تشابك افرع اللوف واللبلاب فى مكمنة هذا ، وكان مضطربا اذ راح يتبدل الجو الى برودة ، وكانت تغيم السماء .. فيما يعنى انها ستمطر .

***

كانوا يعرفون اذ يبدأ الحديث عنهم بأنهم اصلب خمسة رجال فى المدينة التى يسكنها مليون من البشر ، وكانت تحكى عنهم الحكايات التى تبلغ حد الخرافة ، هكذا كانوا محاطين بهالة من الاكبار حتى من قبل العساكر والضباط المعينين لحراستهم ، وقد كان فى انتظارهم حكم بالأشغال الشاقة المؤبدة ، برغمه بدوا غير عابئين ورابطى الجاش مما كان يكثف حولهم الهالة ويوحى بأنهم كائنات أعلى من مرتبة البشر العاديين ، ويبعث دائما بذكرى اليوم الصاخب الذى حكموا فيه المدينة وهم يتحركون مع عشرات الآلاف من البشر الساخطين .. يتظاهرون وقد امتلكوا كل الشوارع ، وراحوا يكتسحون امامهم النقيض كمزق من ورق قديم تطيرها رياح جامحة . ثم عندما تبدل الأمر ورجحت كفة النقيض قبض على مائة وخمسين رجلا راحوا يخرجون من السجن تباعا حتى تبقى خمسة لم تعد تلوح اى بارقة امل فى خروجهم : الطبيب الشاحب الصغير الجسم ذو العينين الساهمتين الغريبتى التحديق ، والمدرس الضخم الذى يبدو وهو يتنقل وكأن كل قطعة فيه تتقافز بعصبية ، وعامل البناء الأسود الفارع ذو الملامح الزنجية الذى يبتسم دائما ، وطالب الحقوق البالغ الوسامة ذو الشعر السائب المتطاير ، وفنى المعمل الربعة كبناء مدكوك من صخر خالص أصم .

كانوا يمثلون خمس جمرات تبدو ساكنة منطفئة لكن عندما ينفخ فيها تتهارج ملتهبة لتصنع حريقا هاملا بحجم مدينة كاملة ، وفى الفترة الأولى المبكرة من سجنهم حيث كانتنبرة السخط لاتزال تسمع فى الشوارع كانت المدينة — تكاد أن تكون جميعها — تتوافد لتراهم من وراء القضبان طلاب المدارس والجامعة ، وفتيات من كل عمر ، ورجال من كل مهنة ، وحتى عجائز النسوة والشيوخ كانوا يأتون ، يتقاطرون على مدار اليوم

ويأخذون فى الدوران بلا كلل حول السجن لعلهم يلمحون واحدا من « فرقة الشجعان » - كما كانت تدعى ثلة الخمسة - ويطيرون اليهم قبلة فى الهواء أو هزة يد ترسم أصابعها علامة النصر أو هتافا حماسيا او مجرد نظرة لا تخلو من دفء المعنى بالتواصل ، وكان عساكر السور يفشلون دوما فى ردهم أو تخويفهم فقد كانوا كثرة ويأتون دائما فى جماعات .

وكان بالفعل وليس بتنغيم شطرة شعر بدأ يغمم بها الطبيب الساهم: « ان طول الجرح يغرى بالتناسى » أخذت وفود الآتين لرؤية الخمسةتقل رويدا رويدا حتى لم يعد يأتى زائر واحد ولفترات راحت تطول ، وكان العالم المختزل الى سجن تقتطع منه زيارات الناس فيختزل أكثر ، وكلما أوغلت الشهور يتحول الواحد من الخمسة الى : « مسجون » .

وبدأت تظهر على الخمسة سيماء الحزن المكتوم بالأسوار ، الذى يظهر فى شكل الصفرة الشاحبة والترهل ، المتزايدين كلما قدم العهد بالحبس ، وكانت هناك لحظة وحيدة عند الظهيرة من كل يوم تأتى للخمسة فلا يتخلفون ابدا عن لقائها ، تلك هى لحظة مرور الأطفال الذاهبين الى الاستاد والذين يمكن رؤيتهم من فوق سلم مستشفى السجن .. يمر الأولاد والبنات فى جماعة كبيرة متقاربة كعنقود ، وعندما تقع أعينهم على « ناس مسجونين » يظهرون من فوق أسوار السجن يتوقفون . يتنادون مخبرين بعضهم البعض : « المسجونين .. المسجونين » ، ثم يسكتون اذ ينتبهون جميعا الى المشهد ، ويأخذون فى تأمل مفعم برقة الاشفاق الطفلى . ولما يلوح لهم بيده احد المسجونين الخمسة يكتشف الصغار لعبة طريفة وينسون الاشفاق .. يلوحون جميعا للمسجون الذى يلوح ، ثم ان الأطفال يميلون اكثر الى التقليد والتنافس ، فعندما يخرج أحد المسجونين منديلا يلوح به للأطفال يخرجون جميعا للمسجون الذى يلوح ، ثم ان الأطفال يميلون اكثر الى التقليد شىء يلوح به : ورقة بيضاء أو فانلة الألعاب ، ولما يأخذ المسجونون الخمسة فى التلويح - معا - للأطفال يروح الأطفال فى تقافز مبتهج يلوحون بتصايح وكأنهم فازوا وجعلوا الخمسة صغارا مثلهم ، ومثلهم يلوحون ، ثم ان الأطفال يريدون معرفة من يخسر وينزل بيده أولا، يستمرون فى التلويح ، لكن المسجونين الخمسة لا ينزلون أياديهم ويستمرون فى التلويح للأطفال .

ولما كان الأطفال ، وهم لا ينسون ميعاد لعبهم فى الاستاد ، يريدون الانصراف ويريدون فى نفس الوقت الا يخسروا أن يتحرك موكبهم صوب الاستاد وأياديهم المرفوعة لا تنزل ، ولا تكف عن التلويح ، حتى يخلو منهم

الشارع .. يخلو ويصبح موحشا كاللحظة التى تسبق الاجهاش بالبكاء. ؟؟هل كانت هذه اللحظة مجرد لعبة يلعبها فريق « الشجعان » الخمسة، ويستعدون لها بالانتظار كل يوم ؟ ان واحدا منهم لم يقل ابدا للآخر انه ينتظر الأطفال ، ومع ذلك كانوا يصعدون جميعا درجات السلم عند الظهيرة ، وينتظرون فى صمت وهم يحدقون بتململ واضح فى مساحة الشارع التى تقع فى حيز رؤيتهم من موقعهم هذا . وكانهم خجلون من البوح بهذا الأمر الصغير ، يتبادلون النظرات التى لا تستقر ، واذا استقرت يهرب الواحد منهم بعينيه وقد ظن ان زميله قد كشفه ويبادر بالتمويه : «على فكرة بيت خطيبتى قريب من هنا وهى بتمر من السكة دى» رغم معرفته أن زميله يعرف كونه اصبح بلا خطيبة وقد أرسلت اليه الخطيبة دبلتها عندما صدر قرار الاتهام ولاح حكم المؤبد ممكنا ، او يقول واحد لآخر « يا اخى المنظر من هنا حلو جدا ومريح » رغم معرفتهم جميعا ان شيئا لا يبين لهم الا قطعة من شريط أسفلت كالح ورصيفا يحده سور الاستاد الذى يخفى ما وراءه .

***

بدات تمطر ، وقد طالت وقفتهم بأعلى سلم مستشفى السجن ، ثم ان المطر راح يشتد ، فرفعوا ياقات ستراتهم وكانت رؤوسهم تبتل ، ويسيل الماء على وجوهم ثم ينزل الى الصدور ، فيرتعشون ، ويقول أحدهم وهو يرتعش .. « ياأخى المطر دا شىء جميل » . ويؤمنون على قوله بارتعاش : « فعلا فعلا » ثم عندما بدات الريح فى توجيه المطر الى وجوههم وصدورهم مباشرة راحوا يتراجعون ويلتصقون بالحائط الذى يخرج منه السلم وينظرون مع ذلك بزوايا عيونهم التى لم تكن لتفلت ابدا رؤية قطعة الأسفلت التى يرقبونها منذ اكثر من ساعات ثلاث، وقال أحدهم بعد أن نظر الى ساعته التى مسح عن زجاجها الماء وهو يتنهد : « ياه الساعة اربعة ومعاد التمام قرب ، لكن آخر كان يستميت على التفاؤل وهو يتكلم بعصبية « لا لسه عشر دقائق » . « قانونا لسه عشر دقايق » وتلعثم أحدهم وهو ينبس بحرص كانه يخشى الانكشاف : « آ . اظن . اظن الناس ما تخرجش عيالها فى الشتا ده .» وغمغموا بحزن يجيبون : « تقريبا . تقريبا »

ثم برز لهم المأمور يخرج من التكعيبة ويبدو شديد الانفعال وهو يصفق بغيظ ثم يشير اليهم بحدة ويتكلم كانه يصرخ :

« يلاللا يا حضرات ع العنبر .. فسحتكم انتهت والتمام ها يبدأ » .

وراحوا يتلكأون وهم يهبطون ، .. يتلكأون وكانهم ينتزعون أقدامهم الملتصقة بحديد الدرجات المبتلة ، انتزاعا يؤلم . ثم انهم مضوا مبطئين ومطرقين ، باتجاه العنبر ، الى الزنزانات .. تحت وابل المطر .

• شعر •

مرثية للشهيد المجهول

احمد درويش

لا صـدر امك الحنون ضم كتفيك عنـد الاحتضار
ولا اصابع الحنين اسبلت اصيل عينيك الوديعتين
ولا دموع لحظة الوداع . تدبللت منك شحوب الوجنتين
ولم يشق الأفق عندما رحلت صرخة التباع
وانما فوق صحارانا العطاشى
فوق تلالنـا الحزينـة الرمال
توهج الشـباب فى عينيـك لحظتين ثم تلاشى
وحينما تصايحوا « بنوبة التمام » لم تنطق « الرقم »
شققت افقه الثقيل
قفزت قفزة مهيبة من الضحى الى الأصـيل
وكان زهر عمرك النـدى مستعصيا على الذبول
فى الصـبح حينما تجمعوا لنوبة العلم
لم تك بينهم .. سبقتهم
وحينما تصايحوا « بنوبة التمام » لم تنطق « الرقم »

التعريف بعلم إجتماع المسرح

عبد العزيز مخيون

مقـــدمة

يخوض علم الاجتماع فى دراسة العـــديد من جوانب الحياة المعاصرة وانشطة الانسان فيها ... فكما توجـــد سوسيولوجية التعليم وسوسيولوجية الفن والثقافة ، توجد كذلك سوسيولوجية المسرح ، وتتعدد مجالات وفروع الدراسة داخل سوسيولوجية المسرح ..

والذى يعنينى فى هذا الموضوع هو تحريك الاهتمام المشترك عند المسرحيين والاجتماعيين ورجال الثقافة بهذا العلم ، وما يمكن أن يقدمه من خدمات لتطوير « **التجربة المسرحية** » عندنا وتأصيلها، والعمل على نشرها ومدها الى قطاعات أعرض وأوسع ، بحيث تنال تفاعلا اجتماعيا أقوى ، وبحيث تعـــد بحق أحـــد الظواهر والفعاليات الاجتماعية النشطة والمؤثرة فى حياتنا الجمعية .

وأثناء تجربة العمل المسرحى فى قرية « زكى أفندى » فى ســـنوات ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ لمست مـــدى احتيـــاج المسرح ــ عندما يحتك ببيئتنا احتكاما مباشرا ــ الى علم الاجتماع .

فقد كانت الأحداث الجارية كل يوم والعـــلاقات المتشابكة التى أوجدها المسرح والتداخلات المختلفة بين الخيالى والواقعى، والتقارب الشديد الذى أوجدته التجربة بين العـــامل الاجتماعى

(*) المحـــاضرة التى القيت فى ندوة الثـــلاثاء التى يعقـــدها المسرح المتجـــول بالقاهرة فى ١٥/٥/١٩٨٤ .

والعـــامل المسرحى ، كل هـــذا جعلنى افكر فى أن يكون الباحث الاجتماعى جنبا الى جنب مع الفنان المسرحى . ان تجـــربة الفن المسرحى فى بلاد العالم الثالث تتطلب الدراسات السوسيولوجية لأسباب كثيرة لا مجا لسردها هنا ويعرف الاجتماعيون هـــذه الأسباب اكثر من المسرحيين ، وارى أن أهم الموضوعات التى يجب ان تنال عناية الدراسة السوسيومسرحية فى أرضنا هى :

دراسة المكان المسرحى : بمعنى دار العرض والأماكن التى تجرى فيها العروض المسرحية ، ومدى ملاءمة هذه الأماكن للبنية الاجتماعية الشرقية ....

* تأثير المكان المسرحى بشـــكله الراهن على الابداع
* أسباب عدم تعدد الصور الابداعية فى مسرحنا وعلاقتها بأسباب التوزيع المورفولوجى داخل المكان المسرحى
* انحصار الممارسة المسرحية المصرية فى شكل واحد من أشكال العمارة المسرحية وهو القاعة الايطاليـــة وما تفرضه على الفنان والجمهور من علاقة وحيدة جامدة وثابتة وغير متحركة أو متفاعلة .
* دراسة العلاقات المتبادلة بين الجمهور والفنانين ، هذه العلاقات الناشئة عن التقاء الفنان بيالجمهور فى أماكن العروض المتاحة لدينا : (أشكالها — أبعادها — حجم المشاركة ...)

ولا شك أن تعدد ونجاح الدراسات الجادة فى هذا المضمار سوف ترغمنا على اعادة النظر فى الأماكن المسرحية الموجودة لدينا وكلها أماكن أصبحت خارج العصر الذى نعيش فيه ، فوق انهـــا تقيد انطلاق الممارسة المسرحيـــة وتقف حائلا دون أى تجـــاوب حقيقى بين المسرح والمجتمع .

دراسة الجمهور : للتعرف على ميوله الحقيقية ومحـــاولة استكشاف صورة المسرح فى ذهن الجمهور : كيف يرى النـــاس المسرح ؟ كيف يحبـــون أن يروه ؟ ما الذى يتوقعه الجمهور من المسرح ؟ دراسة العوامل المؤثرة فى جمع شمل الجماهير حول المسرح ، كما يكمن ايضا عقد مقارنة بين صورة المسرح عنـــد الجمهور — وصورة المسرح عند الفنان .

الى آخر هذه النماذج والموضوعات التى يراها الباحث

دراسة المسرحيات : التى يكتبهـــا المثقفون عن القرويين ومشاكل الريف والفلاحين عند اصطدامها بالواقع الحقيقى عندما تتاح لها فرصة العرض فى القرية بين جموع الفلاحين .

***

* فى عام ١٩٥٦ يظهر فى باريس كتاب لـ **جورج جورفتش** بعنوان :

((سوسيولوجية المسرح فى الأدب الجديد))

* فى عام ١٩٦٥ تعقـــد فى بروكسل حلقـــة بحث تحت عنـــوان **((علم الأجتماع فى الأدب))** ويقدم النـــاقد المسرحى الفرنسى **برنار دورت** بحثا بعنوان **((سوسيولوجية الاخراج المسرحى))** .

* وفى عام ١٩٦٥ يصدر فى باريس عن دار جاليمار كتاب بعنـــوان **((الممثل ، علم اجتماع التشخيص)) لـ جان ديفينيو**

وفى نفس هذا العام يصدر لنفس المؤلف المرجع الهام **((سوسيولوجية المسرح ، دراسة على الظلال الجمعية))** وفيه يضع اسس هذا العـــلم الجديد وامكانيات ومجالات تطبيقه فى الفن المسرحى .

فما هى سوسيولوجية المسرح ؟

يقول ديفينيو ((ان المسرح هو الأداة التى يبدع الانسان عنـــدما تمثله وتجعل من الوجود الانسانى عملية خلق مستمرة)) .

ان ديفينيو ينظر الى المسرح على انه يتجاوز كونه مسرحا : فهـــو واحد من أقدم الفنون جميعا وهو أكثر وجه الحضارة الانسانية سطوعا وشهرة وهو فن جذوره ضاربة فى القدم .. كما انه أكثر الفنون ارتباطا باللحمة الحية للتجربة الجمعية واكثرها حساسية للهزات التى تمـــزق الحياة الاجتماعية التى تعتبر فى ثورة دائمـــة .. لذلك يعد المسرح واحدا من أهم الفعاليات أو المظاهر الاجتماعية .

والحديث عن تعريف المسرح هنا يتضمن العملية المسرحية مرئيـــة ومسموعة وربما محسوسة ككل متحرك بكل ما تشتمل عليه من علاقات تقع فى مكان التمثيل ، وما تنشؤه من علاقات اخرى خارج هذه المساحة اى فى الوسط الاجتماعى المحيط ، داخل هذه العملية المسرحية المتحركة الحية المتشابكة العلاقات ((يحتوى النص الأدبى فى تجربة اكثر شمولا واتساعا ، وعندما يمثل النص يعجز بمفرده عن تقديم هذه التجربة الفنية الحية التى تخلق حركات جمعية لا تتمخض فقط عن تأثيرات جمالية بقدرما تتمخض عن نتائج اجتماعية ، فعندما يلتقى عمل مسرحى بجمهوره الحقيقى فانه يفلت من يد مؤلفه ويبتعد عنه الى مسافة لامتناهية ، اما عنـــدما يمثل فهو يصبح كائنا بين الكائنات ، يصبح حقيقة حية ملموسة .

وحتى من قبل ظهور شخصية المخرج وسيطرتها على مقدرات العملية المسرحية وبزوغ نجمة كمبدع أول في العمل المسرحي ، وايضا من قبل ان ياتى ((**انطونان ارتو**)) وينادى مصرا على ان ((كل ابداع انما يجىء من على خشبة المسرح)) كان من السهل ان نلاحظ قدرة الفن المسرحى على تحريك المعتقدات والمشاعر العميقة الكامنة فى قلب الحيـــاة الوجدانيـــة للشعوب ، وقد ادركت السلطات فى العــالم الغربى — قبــل ان يدرك يدرك الفنان المسرحى — هذه القدرة العظيمة للمسرح والتى تعتبر أهم مقومات العملية المسرحية **فعندما ينجح المشـــهد المسرحى فى تحريك تلك تلك المعتقدات الراسخة فى حياة المجتمعات والمشاعر التى شكلت وجدان الانسان فانه قادر بالضرورة على اثارة نوع من الاضطراب الجمعى .. ولعلنا نتذكر كيف ادرك حكام دمشق قيمة هذا الفن ومدى تاثيره على الجماهير حينما ذهب الشيخ سعيد الغبراء الى الآستانة خصيصا لينــدد المسرحوبابى خليل القبانى وقام بعد صلاة الجمعة التى كان يحضرها السلطان بالقاء خطاب طويل محذرا من خطورة هذا الفن ومحرضـــا على التنكيل برجاله وعلى اثر هذا احرق مسرح ابى خليل القبانى وتوقف نشاطه فى دمشق** أن المسرح بسبب كونه اكثر الفنون ارتباطا بالنسيج الاجتماعى واكثرها حساسية للهـــزات والذبذبات التى تسرى فى التركيب الاجتمـــاعى على مختلف مستوياته فهو فن يصل الى درجات من الشمولية تتجاوز كل اشكال الأدب المكتوب من رواية الى قصيدة الى مقــــال ... ذلك لأن التاثير الجمالى على خشبة المسرح يمكن أن يصبح عمـــلا اجتماعيا فى الشارع او المنزل او فى قاعة العرض نفسها ، فمن النادر مثلا أن نكون قد سمعنا أن هنا لكثير من رواد المعارض قد سخروا من تمثال ما او من لوحة فنية لكن المسرح بكل ما يملكه من قـــوة ايحـــاء وتاثير يثير اضـــطرابا جمعيا فالتصفيق والتصفير والهتاف ... والتعليقات .. كل هذه افعال موجهة الى حقيقة حية ، وعرض وتمثيل الأدوار الاجتماعية المنتزعة من الواقع يثير رفضا او قبولا او مشاركة لا يمكن أن يثيرها اى فن آخر ..

ومن الضرورى أن نحيط احاطة كاملة بكل جوانب الممارسة المسرحية لكى نتمكن من الالمام بعملية الخلق المسرحى وتعريفها التعريف الصحيح والمعبر عنها فى عصرنا الحالى بل واعادة قراءة الظاهرة المسرحية تاريخيا على ضوء هذا التعريف ، ولعل اغلب الصعوبات التى تواجه النقـــاد والمؤرخين فى المسرح ناشئة عن التشويه الذى يفرضونه على فن اداته الأولى فى الخلق والتعبير هى العرض المسرحى ، ان ممارســـة المسرح لا تقف عند دراسة نص ، انها تتضمن الاخراج ومختلف تصورات ورؤى وايقاعات المشهد المسرحى واداء الممثلين ومختلف صيغ المشاركة التى تنتج من كل هذا التفاعل .

ونجد ايضا الفنانة المسرحيــة البريطانية جــوون ليتلوود تقول : « المسرح لا يوجد فى الصالات الفارهة او دور العرض الفخمة المسرح يوجد مع الناس حيثما يلتقى الناس بالناس يوجد المسرح » .

ان الجــوانب المتعــددة « للممارسة الاجتماعية للمسرح تؤلف كلا حيا » فهى اى هذه الممارسة المسرحية يمكن أن تهز فى بعض الأحيان كل المجتمع ومؤسساته ومن هنا ولاشك تتحقق الصلة التى طال البحث عنها بين القيمة الجمالية وبين الحياة الاجتماعية بين الابداع الفنى وبين بنية الوجود الجمعى وبمعنى آخر ان القيم الجمالية التى يبعثها المشــهد المسرحى فى نفوس المشاهدين من الممكن ان تتحول بعد هضمها والتفاعل معها الى قوة فاعلة فى صفوف المجتمع او على اقل تقدير بين افراد الجماعة المحيطة بالمشهد المسرحى .

المسرح فى المجتمع والمجتمع فى المسرح

« تفتح الاضاءة ،يظهر الأبطال ويبدأ العرض ... وهذا كله خلق فنى متعدد الوجوه ينشأ عن ارادة كاتب مسرحى واسـلوب مخرج واداء ممثلين وعن مشاركة الجمهور .. لكنه قبل كل شيء احتفال ، والحقيقة أن كل شيء فى العملية يقتضى هذا الجاذب بالاحتفالى للمسرح » .

ج. ديفينيو

اذا تاملنا هذا الجانب الاحتفــالى فى المسرح ، والذى يعتبر الملمح الأخاذ الذى يحتوى جميع الحضور جمهور وفنانين فى احتفالية البهجــة والحماس الذى يزكيه هذا الاجتماع العا م، البهجة النابعة من الاحساس بالجمال والحماس الذى يتولد فى النفس ويتصاعد نتيجة لتلاقى المجموعتين مجموعة الفنانين ومجموعة المشاهدين حيث يقوم الفنان بالافصاح والتعبير علنا عن آراء ومعتقدات لا يملك احد الحضور الجرأة على اعلانها هو بنفسه فى الشارع او فى اى مكان عام ويتولى الفنان اعطاء هذه الآراء والمعتقدات حق العلنية على خشبة المسرح تحت الأضواء و فىحضور الجميع .

هذا الجانب الاحتفالى فى المسرح الذى يبدو أشد حضورا من كلمات شاعر او اسلوب مخرج او اداء ممثل ، بل هــو نتاج كل هــذا مجتمعا ومختلطا ومتفاعلا هذه الاحتفالية تقدم لنا الحياة الاجتماعية شبيها عفويا لها ، غير ان هذا الاحتفال الاجتماعى العفوى له اهمية كبيرة فى الحيــاة الجمعية ، ويفرض نفسه بوضوح شديد ويتواجد فى حياة المجتمعات اشد مما تتواجد به المنظمات المسرحية والثقافية وباقى الممارسات والرموز المؤثرة فى الاطار الاجتماعى العام .. وكما سبقت الاشــارة الى حفلات

التتويج وحفلات الدفن الرسمية هناك أيضا بعض الصلوات الدينية فى المساجد او فى الكنائس ، وجلسات بعض المحاكم ، ومراسم توزيع النياشين والاوسمة وتقليدها أو مراسم تجريد الضباط من رتبهم حتى عيد الميلاد الذى يحتفل به على المستوى الشخصى داخل نطاق الأسرة ... فى هذه الاحتفالات يقوم الانسان بدور فى سيناريو مرسوم لا يستطيع تغييره .. ويسير كل منا فى الخط المرسوم للدور ولا يملك أن يحيد عنه لأن الخروج عن الخط المرسوم للدور هو خروج على القواعد الاجتماعية التى قننت هذا الاحتفال أو غيره .

وكلما كانت البيئة الاجتماعية زاخرة بقدر كبير من هذه الأعمال الجمعية التى يتوفر بها عنصر المشاركة فانها تقرب المجتمع من المسرح وتوحى بنوع من التواصل بين الاحتفال الاجتماعى والاحتفال الدرامى ؛ وفيما يتعلق بطموحات بعض فنانى المسرح فان هذه الأعمال الجمعية هى وعاء ملائم لاستنبات المسرح خصوصا فى البلاد التى لم تعرف المسرح بمعناه الجديد الا مؤخرا .

بهذا نجد انفسنا أمام تجربتين اجتماعيتين الأولى حقيقية والثانية متخيلة ، ولكن الفارق الأساسى بينهما لا يقوم على هذا التضاد السهل بين المتخيل والحقيقى بل يقوم اساسا على أن الفعل فى المسرح يقدم لكى يرى ويشاهد فى اطار عرض مسرحى أو فى قالب مشهدى ان جاز التعبير. أما لماذا كان الاحتفال المسرحى دائما يدور فى عالم الوهم ولاجدوى حقيقية منه؟ ذلك لأن الدائرة التى تصل الاحتفالين العفوى والمسرحى مقطوعة فى احد اجزائها ويكون هذا القطع بين العفوية والحرية الفاعلة للانسان وبين امكانية تحقيق ذلك الفعل المطلوب تحقيقه فى نسيج الحياة الاجتماعية الحقيقية .. ولما كان الاحتفال المسرحى فى حقيقة الأمر ليس احتفالا واقعيا، وكان التمثيل المسرحى ليس بمسرحة لأدوار اجتماعية تؤدى الى فعل معين ملموس فى الحياة وكانت الدائرة التى تربط الحقيقى بالوهمى مقطوعة فى احد أجزائها بين العفوية الانسانية وامكانية تحقيق الفعل المطلوب فى البنية الاجتماعية ... فان هذا القطع يجعل الانسان يصطدم بعائق لا يمكن تخطيه ، فهو يعلم انه غير قادر على الفعل وان محاولة تحريك الوهم للواقع الحقيقى لا طائل من ورائها .. ولكن هذه الاستحالة تحقق ما هو اعظم من النتائج المباشرة فهى تزيد من القوة الرمزية للحديث الشعرى ... وهنا يصبح عجز الاحتفال المسرحى سببا يغنى فونه

ومهما تقاربت ادوات الاحتفال الاجتماعى من ادوات الاحتفالية فى المسرح فان المواقف التى يوجدها هذا وذاك مختلفة جذريا .

اجتماعيا : يندفع الموقف ويؤدى الى عمل ملموس فى الواقع .

مسرحيا : ينغلق الموقف على التأمل والمشاهدة .

فكل عرض مسرحى فى حقيقة الأمر مقصود أن يكون عالم مغلق للتركيز ، بحكم أن الانســـان فيه يحكى أو يتحدث عن الفعـــل دون أن يفعل ، ويضع فى اطار الرمز كل ما هو حقيقى فى الممارسات الاجتماعية والذى يكمن أن يتغير بالفعل .

ان تدخل المجتمع هو النهاية الضرورية اللازمة لأى احتفال اجتماعى، أما فى الاحتفال الدرامى فان التدخل موقوف ومؤجل وهذا التدخل الموقوف باستمرار والمؤجل باستمرار يعبر عنه برموز وصور فالفن لا يغير العالم بشكل مباشر أبدا والجمال انما ينتشر فى معان أو دلالات خالصة .

الحيز المسرحى

هناك نقطة التقاء وتمايز بين المسرح وبين الجياة الاجتماعية ،ويمكن أن نتعرف على أبعاد هذا الالتقاء ومعطياته العديدة عن طريق تحـــديد الحيز الذى يجرى فيه ويقع عليه الاحتفال الاجتماعى والاحتفال المسرحى.

ينقسم الحيز الى عدة مساحات وهـــذه المساحات المادية هى فى نفس الوقت مساحات اجتماعية أو مسرحية ، فمثلا خارج القرية توجـــد مساحة خالية ليس لها صفة الا كونها أرض فضـاء ، وفى أحد أيام الأسبوع ينصب السوق فوق هذه المساحة وهنا تكتسب صـــفة اجتماعية وهى السوق بكل ما يجرى فيه من شعائر اجتماعية تتضمن علاقات متعددة بين البشر من بيع وشراء ومبادلة أو مقايضة وعرض ... الخ وعلى نفس هذه المساحة من الممكن أن يجرى عرض مسرحى يكون له بدوره حيزه الخاص الذى يحتـــوى على عدة مســـاحات للرؤية حسب ما تفرضـــه أحـــداث المسرحيـــة .

ان علم الاجتماع يحدد أنه ليس هناك أى نوع من الأعمال الجمعية لا يفرض أو يقتضى تقســـيم المكان وتشكيله وهـــذا ما يعرف بالتـــوزيع المورفولوجى للمكان .

اذن لا يمكن أن يكون هناك مسرح من غير تحديد لحيز مسرحى تعبر فيه كل الابتكارات الممكنة عن نفسها وتعرض عليه كل الأدوار المتخلية .

وسواء أكان هـــذا الحيز دائريا أم نصف دائرى أم مستطيلا فان تصنيف المكان وتنظيمه ينفصلان مجمـــوعة الممثلين ومجمـــوعة المشاركين المساهمين فى المشهد . ولقد أصبح من الأمور عظيمة الأهمية دراســـة المكان المسرحى والحيز المسرحى ثم دراســـة المســـاحة المسرحية وهى

المساحة التى يجرى عليها المشهد المسرحى . وكثير من النقاد او العاملين بالمسرح لا يعطون الأهمية الكافيـــة للشكل بمعنى التوزيع المورفولوجى للمكان المسرحى .

فليس من قبيل الصدفة ان يجد الفنان ان امامه لاستقبال الاشكال التى يخلقها مسرحا اغريقيا نصف دائرى او المسرح المصنوع على الطريقة الايطالية او خشبة مسرح الأسرار فى العصور الوسطى وسوف نرى حالا العوامل المؤثرة فى تكوين وتشكيل المكان المرحى .

ان مجال التوسع فى المساحةالمسرحية المرئية سيكون هو مجالالارادة والطاقة الذى تتحرك فيه الشخصية الخيالية فحرية الشخصية فى المجال المغلق للمسرح الايطالى محدودة عن تلك الحرية التى تتمتع بها الشخصية فى المسارح المتعددة الاشكال ، ويبحث علم الاجتماع المسرحى فى العلاقة التى تقوم بـ بين نوع ما من الحيز المسرحى وبين التجربة الاجتماعية ، وكيف يواجه المؤلف والممثل والمخرج هذا المكان المفروض عليهم سـلفا والذين لم يكن لهم اى حق فى اختياره .

كما يبحث كذلك فى دراسة المكان المسرحى فى عـــلاقاته بالأوضاع الاجتماعية للعصر الذى يشهد تأسيس مكان مسرحى بعينه ، وعلى سبيل المثال : فان مسارح المقصـــورة تنتمى الى مجتمعات معينة كانت مســيطرة وسائدة فى ذلك العصر الذى انتشر فيه تشييد هذا النوع من المســـارح ، وبناء هذهالمسارح يظهر روح التفرقة بينالناس،ويظهر اتجاه هذهالمجتمعات الى تاكيد روح « الخلية الفردية » كل فى مقصورته .

ان البناء الاجتماعى يسادعد على قراءة المـــكان المسرحى كما ان المكان المسرحى يساعدنا على فهم البنية الاجتماعية وعلاقات القوىالسائدة فيها ، وفى النهاية يساعدنا تحليل المكان المسرحى على قراءة حضاره بعينهـــا .

وهذا مثل آخر : ترتيب مقاعد المتفرجين فى مســـارح المتصورة ، الاماكن المخصصة للممثلين فى نهاية القرن التاسع عشر حينما كان نظام النجوم فى المسرح يؤثر فى مستوى الرفاهية والفخامة التى كانت عليهـــا مقصورات الممثلين ، وسيادة لون معين من العناصر الزخرفية فى داخل وخارج المكان المسرحى ، كل هذه علامات تدل على اوضاع اجتماعية ..

وتتحدد وظيفة المسرحبواسطة بعضالفئاتالاجتماعية فىكلمجتمع وهى الفئات الاقوى بالطبع ... اما مسرح للترفية الخالص او لنشر الثقافة أو مسرح دعائى أو تعبوى ... الخ .

كما يتدخل علم اجتماع المسرح فى دراسة تأثير التركيب الاجتماعى السائد على القيم المعمارية فى المسرح ... ولنتأمل دار اوبرا باريس سنة ١٨٧٥ بوصفها تؤكد انتصار خشبة المسرح الايطالية .. انها تقدم آخر ما وصل اليه هذا الشكل فى أعلى درجات اكتماله .. يقول الباحث المسرحى دينيس بابليه :

« تقع أوبرا باريس : (معبد الفن والبهجة) فى منتصف الطريق بين (معبد التطور التكنولوجى : (محطة سان لازار) و (معبد المال) : بورصة باريس » .

وهو يفسر فى عبارته البسيطة هذه كيف يرتبط الشكل المعمارى للمسرح عموما والنمط الايطالى خصوصا بالتطور والتكنولوجى والنظام الاقتصادى والاجتماعى للعصر .

فأوبرا باريس هى معبد للموسيقى وايضا للحفلات الاجتماعية الفخمة انه معبد مكرس للامبراطورية الفرنسية فى أوج عظمتها ، يجاوره معبد المال اى بورصة باريس التى تتداول فيها رؤوس الأموال الضخمة احدى دعامات هذه الامبراطورية ثم وعلى مسافة ليست بعيدة محطة قطارات سان لازار وقد بنيت بنفس النظام الهندسى الذى بنى عليه برج ايفل الشهير وكان هذا يعتبر قمة التقدم التكنولوجى فى ذاك العصر .

وسوف نرى مرارا ان هذه العوامل الثلاثة اى العامل الاجتماعى والاقتصادى والتكنولوجى هى التى تحكمت وسوف تتحكم فى تشكيل وتحديد شكل كل دور العرض على مر التاريخ وبالتالى فهى تتدخل الى حد كبير فى تحديد المحتوى (اى الشكل الفنى) الذى يجرى عرضه او تمثيله داخل هذه الدور المسرحية .

المسرح المغلق

تنقد سوسيولوجية المسرح النمطى الايطالى نقدا شديدا ، فتطلق عليه أحيانا المسرح المغلق والمسرح المكعب والمغارة الكلاسيكية أو الكهف الكلاسيكى فمن وجهة نظر علم الاجتماع المسرحي أن هذا المكان المحدد سلفا والمقسم بقسوة الى مناطق منعزلة بينها حدود قائمة ، فى هذا الكهف الكلاسيكى تتقلص حدود الاتصال الجمعى ، لأن الالواج منطقة والبناوير منطقة أخرى ثم الصالة بدورها مقسمة الى ثلاثة اقسام أو قسمين كل قسم له سعره الخاص .

وهناك المقصورات الملكية أو الرئاسية ثم خشبة المسرح ... جزر منعزلة تقوم بينها حدود ... وفى هذا الوسط المقيد تتراجع الى الخلف فكرة الوسط الاجتماعى الجياش وتخنق الحياة الجمعية للانسان والاثنان عماد من المسرح .

ان مسرح المنظر المغلق ذو المتطور المتعدد الأبعاد والعمق لا يبدو انه يشكل رؤية ما للعالم بقدر ما يبدو انه مرتبط بوجود صفوة من الناس فى السلطة وهناك بالتأكيد جماهير عريضـــة تتكون من افراد ينتمون الى طبقات اجتماعية مختلفة ولا ينتمون الى هذه الصفوة .

لقد كان البلاط يحتوى المسرح ليظل فى قلب الطبقة الحاكمة بعيدا عن الناس وحتى فى العروض الشـــعبية فان مكان الصفوة محجوز فى المقدمة حول المنصة أو على المنصة نفسها ، وهكذا فان إصحاب السلطة يحيطون بمكان التمثيل ويحاصرونه ويخنقون العرض المسرحى كما لوكانوا يذكرون الناس المتواجدين فى المكان بقوتهم وبحقهم فى التملك .

وهكذا علينا أن نلمح بسهولة أن هذه الطبقة قد تنبت طريقة فى التعبير تحصر العالم فى علبة مغلقة حيث يظل الانسان وتجربتـــه بكل شمولها سجينين فى هذا الاطار .

لقد فرض النمط الايطالى نفسه ليس بسبب غنى التجارب التىكان يوحى بها ولكن بسبب شكليته نفسها ، فقد ابتكر هذا المسرح اطـــاره قبل محتواه . ان الأقليـــة الثرية الحاكمة فى البندقية والبـــلاطات الملكية المختلفة والارستقراطية الانجليدية والأســـبانية والفرنسية ليســـوا الا المستفيدين مؤقتا من تلك الأداة القـــادرة على توظيف التجربة الانسانية وترويضها والسيطرة عليها . وبهـــذه الأداة أمكن تطـــويع كل ما هـــو لا منوذجى وخارج عن عرف هذه المجاعات باحتوائه فى شباك مكان مغلق .

لقد ظل هذا المسرح المتجمد ذائعا ومنتشرا ، .. قالب جامد محدد الاطر يصب فيه المؤلفين افكارهم .. ان تاريخ سيادة المسرح هـــو تاريخ التوسع الأوربى .. نفس النمط تجده فى بيرو ولمكسيك عنـــدما دخل هناك فى القرن السابع عشر وفى البرازيل وامريكا الشمالية فى القرن الثامن عشر وفى الهند والصين وافريقيـــا وفى البـــلاد العربية فى القرن التاسع عشر ، جاء مع زحف انمـــاط الحياة الفربيـــة على المجتمعـــات الشرقية .

ولكن نمو المسرح كظاهرة اجتماعية واتساع رقعة جماهيره وانغراسه فى الحياة الاجتماعية أوجد المسرح كمؤسســة فى المجتمعات الأوربية الجديدة وامام احتياجات الانسان الجديدة ومع التغير الذى بدات ذبذبة تسرى فى نخاع المجتمعات الأوربية اصبح الابداع المرحى مقيدا ومكبلا اقوى ممـــا كان فى اى عصر سـبق ، وكان هناك شـــعور دفين بالتخلص من شكل مسرحى اصبح محنطا وبدات عوامل التغير تقوى وتزداد بعد اندلاع الثورة الفرنسية وظهور القيم الاجتماعية الجديدة التى ارستها .

المســاحة المسرحية الجديدة

يعتبر جان جاك روسو هو أول معارض فى التاريخ الحديث للمسرح المغلق وللنمط الايطالى وقد بدأ روسو معارضته للمسرح السائد فى عصره ووجه نقدا عنيفا للمسرح وصل الى اتهامه اياه بانه أحدث أدوات الافساد الاجتماعى ، ولكن فى احدى رسائله الى دالامبير نراه ينشد صيغةمسرحية جديدة تستمد من الاحتفالات الشعبية .

بل لقد ظهر شعار الاحتفالية فى المسرح لأول مرة ربما فى التــاريخ عند روسو فى القرن الثامن عشر يقول روسو مخاطبا دالامبير : «ماذا؟ الا يجب أن يكون هنالك أى مسرح فى بلد جمهورى ؟ بل على العكس أنه يجب الكثير . ففى الجمهوريات انما نشأت المسارح ، وفى أحضانها نرى انها تزدهر ، بما يشبه فرح الأعيــاد ، فبين الشــعوب يحسن أن تكثر الاجتماعات ، وتتكون بين عناصرها تلك الصلات الرقيقة ، صلات اللذة والفرح ، وتلك الشعوب لديها الكثير مما يحملها على أن تبقى عناصرها موصولة بالمودة والصداقة الى الأبد* .

ان لدينا عددا غير قليل من هذه الأعياد العامة : فليكن لنا منها الأكثر ايضا ولن أزداء بذلك الا سعادة ، ولكن لا نأخذ أبدا بهذه المسارح الضيقة التى تشتمل بصورة محزنة على عــدد صغير من النــاس فى كهف مظلم يستبقيهم خائفين مجمدين فى الصمت والعطالة ولا يقدم للعيون الناظرة الا حواجز ونتوءات حدية وجنودا وصورا مؤسيه للعبودية والمساواة » .

ثم يضيف : « ضــعوا المتفرجين فى المسرح اجعلوهم هم انفسهم الممثلين واعملوا بحيث أن كلا ير ىنفسه ويحبها فى الآخرين لكى يصبح الجميع أكثر اتحادا » .

هذا هو روسو الذى يعرف عنه الكثيرون أنه كان ضد المسرح خوفا من افساده للحياة الاجتماعية ، لقد كان روسو ضد النمط المسرحى الجامد السائد فى عصره ولكنه كان فى أعماق فكره مع المسرح الأصيل المسرح الحقيقى على نحو ما رأيناه يبشر فى الرسالة السابقة .

ثم كان عصر الانقلاب الصناعى ونمو الاقتصاد الرأسمالى وتغــير البناء الاجتماعى فى أوروبا ومع هذا التحول الكبير الذى طرأ على حياة المجتمعات الأوربية كان المسرح يتطور .. وتتلاشى منه تدريجيا الطرق القديمة الثابتــة التى تحكمت طويلا فى حرية الفنــان ، فظهور التقنيات الحديثة خلق صورا فنية جديدة وأوحى بأفكار جمالية غيرت الى حــد كبير شكل الابداع المسرحى ، وبدأت جماهير جديدة تتوافد على المسارح

---

* ترجمة حافظ الجمالى

وتزايد عدد المسرحيات المعروضة وتنوعت برامج المسارح .. وظهرت شخصية المخرج تفرض نفسها على العملية المسرحية بكاملها لدرجة أن يطالب بلقب « المبدع الوحيد » كما يقول جان فيلار .

ان ظهور الكهرباء وسط هــذا التحول العظيم ازاح كل المعوقات التقليــدية من امام الابداع المسرحى ، وامكن بواســطة الكهرباء خلق مساحات مسرحية جديدة تتعدد فيها الأمكنة والأزمنة ، فالكهرباء تقلب المعادلة البسيطة التى كان يستند اليها المسرح الايطالى وهى الاطــار الجامد الثابت انها تدخل الامتداد الى المسرح وتجزىء المكان الواحــد الى عدة امكنة ، وتحطم سكون المواقف الثابتة فى لمسرح الكلاسيكى وتوزع لظلال والالوان وتخترق الظلام وتظهــر فيه خطوطا وتموجات وتختصر زمن الانتقال بين المشاهد ، وتحيط الانسان بغلالات من الألوان تضعه تحت تاثيرات نفسية ... كل هذه الامكانيات أدت الى تحــرير الخيال فى المسرح بحيث أصبح « يكشف عن صورة اخرى للوجود الانسانى » واوحى بمواقف مختلفة وساعد هذا التطور ايضا على فتح الطريق لخشبة المسرح المتحركة ، ثم الصالات متعددة الاستخدامات ...

كان هــذا المجتمع الصناعى ينمــو ، وفى نفس الوقت تنمو فيــه ظروف اجتماعية مغايرة لما كان سائدا فى القرن الثامن عشر : (ارتفاع مستوى المنافسة ـــ اتساع المعرفة السياسية ـــ نمو الايديولوجيات ـــ نمو الطبقات الوسطى ـــ زيادة اشكال التنظيم والاتصال بين النقابات فى اوساط الطبقة العاملة .. وكان يرافق هذا التغير الاجتماعى تغــير عميق فى دور المسرح وفى شكله حتى « ازداد تأصــله فى لحمه الحيــاة الاجتماعية » ونشأ عن كل هذا طريقة جديدة فى فهم المسرح وتعريفه .

مجالات علم اجتماع المسرح

تتعدد أوجه الدراسة السوسيولوجية للمسرح وقد أوردنا منهــا نموذجا وهو دراسة الأصول الاجتماعية للظاهرة الاجتماعية ودراســة الاختلاف والتشابه بين المسرح والحياة الاجتماعية وهناك ايضا :

* دراســة الجمهــور والعوامل التى تســاعد فى تعريف الميول الحقيقية التى تميز الشكل العام لجماهير المسرح فى بلد ما ، وهذا يختلف عن الدراسات الاحصائية ولا يكتفى بتحليل السمات الشكلية لتجمعات المتفرجين . بل يدرس ما يتوقعه جمهور المسرح من المسرح .

* دراسة المكان المسرحى وعلاقته بالبيئة والابداع وهذا الجانب من الدراسة السوسيومسرحية يتصل (بمورفولوجية) اشكال التمثيــل والتعديلات التى يدخلها المخرج على المكان المسرحى (مبنى ـــ ملعب ـــ

صالة ــ ساحة ... الخ) . هذا المكان يصبح عند التمثيل حيزا مسرحيا للمشاركة والتبادل بين الممثلين والمتفرجين وعلم الاجتماع يدرس كل هذه العلاقات الناشئة عن هذا الاختلاط فى المكان بين المسرح والجمهور .

* دراسة العلاقات الوظيفية لمحتوى العروض المسرحية واسلوبها وعلاقته بالأطر الاجتماعية السائدة وهذه الدراسة تبحث عن المعنى الذى يهيه المسرح للمجتمع لا العكس .

* دراسة الدور الاجتماعى الجمالى للممثل فالأدوار التى يلعبهـا الممثلون ليست ابدا بأدوار مصطنعة لأنها تقابل تصعيد عناصر الحياة الجمعية فاللعب هنا ليس بلعب هكذا على سبيل العبث فالممثل يلعب لأنه يمثل ويقلد ولأنه يستجيب لسيناريو يطلب القيـام بحركات معينة لهـا دلالاتها الاجتماعية .

* دراسة الاعلام النقدى ودراسـة مختلف صـور النقد ودورها الحقيقى وهناك مصادر متعددة للنقد المسرحى شـفهية احيانا ومكتوبة احيانا اخرى أما الشفهية فهى الأحاديث المتبادلة حـول المسرح فى المترو والأتوبيس وفى مكاتب العمل والمطاعم والمقاهى أو حول كوب الشاى فى جلسات الأسرة وهناك قطـاعات من الحياة الاجتماعية لا تتحـدث عن المسرح مطلقـا ذلك لأن المسرح لم يعـد يستجيب لأى شىء فى تجربة حياتها ... الخ .

* عن الاحتفالية

بعد ان ورد الينا فى القاهرة بيان احـدى الجماعات المسرحية فى المغرب العربى والتى تطلق على نفسها « جمـاعة المسرح الاحتفالى » أنتشر هذا المصطلح « المسرح الاحتفالى » على السنة المتكلمين عن المسرح فى المسارح الى الأصدقاء والنقاد : « ندعوكم لحضور الحفل المسرحى ».. دون معرفة عميقة بجذور الدعوة الى الاحتفاليـة ونشأتها .. واثنـاء عرض هـذا الموضوع بالمسرح المتجول ، اثار احـد الذين يقرؤن قليلا ويكتبون ويتكلمون كثيرا لبسا حول كلمتى « حفل » و « احتفال » .
وهو لا يفرق بين حفل أو احتفال بسبب اقتراب الكلمتين من بعضهما فى الشكل اللفظى فقط فى العربيـة ، رغم اختـلاف المـدلول الاجتمـاعى والمسرحى لكل منهما .

لهذا كان علينا أن نوضح :

* احيانا يكتب فى تذاكر الدعوة المرسلة من مكاتب العلاقات العامة فى المسارح الى الأصدقاء والنقاد : « ندعوكم لحضور الحفل المسرحى ».. او « تبدأ الحفلة فى تمام الساعة كذا ..» وقد تكون المسرحية المعروضة

ضرر التبغ لتشيكوف او احدى مسرحيات اونيل ذات الفصل الواحد مثلا وربما كانت تقدم فى اطار اخراجى تقليدى لا يشغل الا مساحة صغيرة من المكان المسرحى ، معينة ومحددة سلفا ، والجمهور بدوره لا يسمح له بأى نوع من انواع المشاركة ، ويكاد المتفرج الا يتململ فى مقعده حرصا على الثبات والسكون والصمت الذى يفرضه عليه هذا الشكل المسرحى المحكم فى هذا النوع من المسرحيات تتضاءل أدوات الاحتفالية الى حد كبير وكلمة حفل فى هذا النوع من العروض المغلقة لا تعبر مطلقا عن الاحتفال الذى يتوفر فى أنواع أخرى من العروض ، حفل Partie تعنى حفل الشاى حفل الاستقبال حفل العشاء ... الخ وهذا لا يدخل فى اهتمام المسرح . أما الاحتفال Ceremonie فهو ذلك النشاط الاجتماعى الذى يشغل مساحة واسعة على صفحة الحياة الاجتماعية ويتوفر فيه أكبر قدر ممكن من المشاركة والتبادل والعلاقات المركبة ، وتتحقق فى هذا الاحتفال فكرة الوسط الاجتماعى الجياش التى تكلم عنها دور كايم ، ولذلك فان ديفينو يأخذ هذا الاحتفال الاجتماعى ويقابله بالاحتفال المسرحى المتخيل ويبحث عن جوانب المشابهة الكامنة فى الاحتفالين ، وعنصرا الفرجة والمشاركة اللذان تزخر بهما أمثال هذه الاحتفالات الجمعية هما من اهم العناصر التى يمكن أن يقوم عليهما فن مسرحى .

وتعود فكرة الاحتفالية فى عصرنا الى جان جاك روسو كما جاءت فى رسالته الى دالامبير ، وتعود هذه الفكرة لتصحو بحماس أقوى ابان الثورة الفرنسية حينما تتردد على السنة زعماء الثورة : ميرابو — روبسبيير تاليران وغيرهم مطاليات يخلق اعياد قومية تحكى أمجاد الوطن وتقدس الحرية والمساواة ... و فى ٢ سبتمبر سنة ١٧٩١ تصوت الجمعية الوطنية بالاجماع على مادة اضافية فى الدستور تؤيد تنظيم أعياد تحيى ذكرى الثورة الفرنسية .

وفى بداية القرن العشرين نشاهد عروضا مسرحية فى حلبات السيرك وفى القاعات الواسعة الخالية من خشبة المسرح ، وفى روسيا فى سنوات العشرينيات أخذت الاحتفالية فى المسرح اهتماما كبيرا وتجلت فى أعمال مايرهولد وفى العرض المسرحى الشهير « الاستيلاء على قصر الشتاء » وفى دورة الألعاب الأوليبية ببرلين بسنة ١٩٣٦ يقدم الفنان المسرحى الألمانى جروبر عرضا كبيرا فى قلب الاستاد هو « رحلة شتاء » .. وتتوالى أمثال هذه العروض التى تعبر عن رغبة قوية فى الخروج من المبانى المغلقة والعودة الى العيد الشعبى الذى يقابله المولد عندنا ، وهذا ما تسعى الى بعثه واحيائه والتركيز عليه معظم التجارب المسرحية الجديدة فى العالم خلال الربع قرن الأخير وعلى سبيل المثال العرض المسرحى المعروف « أورلاندو — فيريوزو » أى أورلاندو الغاضب أو

الغضبان الذى عرضته فرقة المسرح الحر بروما فى ساحة الهال بباريس سنة ١٩٦٩ من اخراج لوكا رونكونى ، والعرض الاحتفالى (١٧٨٩) لفرقة مسرح الشمسى الذى قدم لأول مرة فى قصر الرياضة بميلانو ثم أعيد عرضه فى مصنع الذخيرة القديم باحدى ضواحى باريس سنة ١٩٧٠ .

وكل هذه العروض تعتنق فهما جديدا للمسرح يركز على عناصر الفرجة والمشاركة الحية المتضمنة داخل الاحتفال Ceremonie وهذا المفهوم المسرحى يتجاوز اى مفاهيم أخرى ضيقة او ناقصة اصبحت جامدة لأنها منحدرة من عصر المسرح المغلق فى القرن الثامن عشر ، وهى الآن لا تستجيب ولا تعبر عن حركة الجماعات فى المجتمع الحديث : ويستطيع الاحتفال المسرحى الجديد الذى تعبر عنه التجارب السابقة الذكر يستطيع باتساع رقعته وتداخله بين جماهير المشاهدين أن يقدم اوجها عديدة للتجربة الانسانية المعاصرة تستوعب اشكالا مسرحية مختلفة وانماطا تعبيرية متعددة ويستوعب أيضا من ضمن ما يستوعب المفهوم ولأن سطوطاليس للمسرحية ، ذلك .. أن فهم العالم الصناعى وادراكه للمسرح قد تغير وبعمق حين سادت الآلة والتطور التكنولوجى الذى خلق وسطا انسانيا جديدا وأشكالا اجتماعية مختلفة عن ذى قبل خلقت بدورها مسرحا مختلفا يستجيب لاحتياجات المجتمع الجديد ... ومازالت عجلة التغيير المستمر تدفع بصيحات وأشكال جديدة تبدو غير مألوفة أو غير مقبولة للوهلة الأولى .

هوامش :

استعنت فى التعريف بعلم اجتماع المسرح بهذه الموضوعات :

*** نحو منهج لدراسة المكان المسرحى**

DENIS BABLET, travail theatral, **مجلة العمل المسرحى** Paris, hiver 1982

*** ألسينوغرافيا رؤية : مقابلة مع** Denis Bablet **منشورة فى مجلة** Theatre public **باريس يناير سنة ١٩٧٩**

*** كتالوج معرض « آدولف آبيا : الممثل ــ المساحة ــ الضوء » المقام فى باريس سنة ١٩٧٩ احتفالا بمرور خمسين عاما على وفاته .**

*** وقد استعنت الى حد كبير بكتاب :** Sociologie du Theatre

Essai sur les ombres collectives' Jean Duuvignaud, presses univevsitaires De la FRANCE

وتوجد ترجمة بالعربية لهذا الكتاب تحت عنوان : سوسيولوجية المسرح . دراسة على الظلال الجمعية للاستاذ حافظ الجمالى والناشر وزارة الثقافة ــ دمشق، وقد استعنت ببعض فقرات عربية من هذه الترجمة بعد مراجعتها على الاصل الفرنسى .

• شعـــر •



مدينتي والجدار ..

رمضان الصباغ

مدينتـــى ...:
جدرانها باردة ملســـاء .
تنطق بالرياء .
واالصمت يرسم الوجوه .

* *

تحرمنى الشوارع المضاءه
بالزيف ، والشمع الكذوب

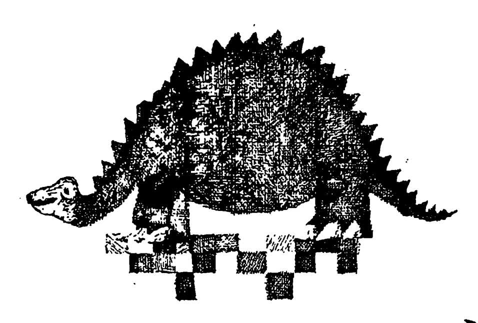
من لغة الوصل .. ومن براءة الحوار
تأخذنى ثرثرة المقهى الى مقاعد
الانطـــواء ..
أرسم فوق جبهتى علامة الصمت .. اموت .
يضرب حولى العنكبوت .
تزفنى المدينة الخرساء .
تطلق أغرودتها اللعوب .
وترتدى ثوب الحداد .

* *

الشاعر الجوال فى مدينتى يجوب .
شوارع المدينة الباردة الفــؤاد
يصـــادق الريـــاح
يعلق الفئوس فى الرقاب .
يزرع أشجار الوطن .
فى دربه المحفوف بالعسكر والعيون .
ينطلق فى حديثة النيام ، والجماد .
الشاعر الجوال ينقش الحروف فوق
العظم ، يشعل الجـــروح .
يبوح بالمحظـــور .
ويطلق النيران فى رويه المنهور
يفتـــح الأبـــواب ..
ينثر الورود .
الشاعر الجوال
كالسيف كان
كالرمح كان
وكان كالبارود .

* *

مدينتى البائسة الشمطاء
تهرب من ضوء القمـــر
وتستظل بالظـــلام
تخلع ثوبها ، تبيع لحمها .. دماءها ، تبيع الشمس
والنهـــار .
الشجر السامق والثمار .
والدركى يوصد الأبواب يزرع الهدوء فى
قلوب الوجهاء والســماسره
مدينتى للحب والوفاء صارت مقبـــره
والشاعر الجوال
يصمت ـ أو يمـــوت
ـ لومت ياشاعرنا الحزيـــن
فسوف تمنح الوســـام
وينبرى الجميع للتأبين .
* (الموت ليس آخر الطريـــق) .
، ، ،
مدينتـــى ...
حدادها المشـــبوه .
يجسد المهانة ـ الرياء .
وانت فى غيابك المفاجىء المرور
تصرخ فى المنومـــين ...
.. تحمل النذير والبشـــاره
وتلعن المتامر المأجور .



أيها الديناصور الجميل .. وداعاً

برهان الخطيب

بغـــداد

لا أدرى لم اخترت من بين عشرات اللعب المبهرجة أمام عينى ديناصورا وجدته جميلا رغم قبحه وجهامته . مؤكد أن مصممه اليابانى راعى وهو يضع تخطيط لعبته الباسمة ، أن يجعله قريب الشبه تماما من صورة هذا الحيوان فى الأصل . أما لم بـدا جميلا هكذا لعينى فقد جعلنى هذا الأمر أقلب الفكر طويلا : ان هيئته المرغبة حقا رغم ابتسامته مثيرة للاستغراب: هـذا البدن الهائل كمنطـاد ، هاتان السـاقان الضخمتان المتينتان ، وخذ هاتين الزراعين القميئتين القصيرتين ، وهذه الرقبة الطويلة الرفيعة المنتهية برأس جد صغيرة لا تناسب تماما كل ما فيه من انتفـاخ . قد تكون للزرافة صفات شبيهة الى حد ما بصـفات هذا الحيـوان المنقرض ، عجبـا لم انقرض ؟! وهـو القوى القدير ! ولكن انى للديناصور من رشاقة الزرافة وهدوئها ، وسامتها ، ولطافتها ؟ ثم فكرت أن ليس غريبا أن تختلف الكائنات أو الأشياء ، التى قد تبدو متشابهة من ناحية المظهر ، اختـلافا كليا فى الجوهر ... كان البائع الشائب القصير السمين يقف على مبعدة منى يعلق صورة تمثل حرب فضاء بين الماردين العملاقين يرمقنى بنظرة دسمة وادعة عبر نظـارته الطبية ، اشبه بالساحر بابا نويل وقد تخلى

عن زيه التقليدى ، او باحد الاقزام الطيبين من حـــكاية قطر الندى . قلت له وقد رآنى اقلب الديناصور بين يدى طويلا :

ـــ ان تجعل الديناصور يبتسم عن قلب كمن يجعل العم سام يوزع الحلوى بنزاهة .

انمصحت ملامح البائع الشائب الدمثة عن تقطيبة متفكرة سمحة ، وقال بتأن يشاركنى الحديث وهو يرفـــع بصره عن الارضــــية الموزائيك الشبيهة برقعة شطرنج نحوى بتحفظ ، شابكا يديه وراء ظهره :

ـــ حضرتك اما رسام كاريكاتير او صحفى ، شىء من هذا القبيل . واضح من ملاحظتك .

قلت مبتسما :

ـــ الديناصور هو الذى اعطانى هذه الفكرة ، صدقنى : لا دخـــل لمهنتى به او بالعـــم سام .

ضحك البائع الشائب ، وسمح لنفســـه الاقتراب منى حتى انه احاطنى بذراعه كصديق قديم وقادنى الى داخل معرضه قائلا :

ـــ الدناصير يا عزيزى انواع . منها الزاحفة ومنها الطائرة ، منهـــا السائرة على اثنين ومنها الدابة على اربع ، منهـــا الذى عاش فى عصـــور سحيقة ومنها ما عاش فى عهـــد متأخر ، ولكنها جميعا عاشت فى العهـــد الاقدم ، كانت متوحشة ، تاكل بعضها بعضا ، اما التى عاشت فى العهد المتقدم فقد كانت نباتية ، ولذلك رق خلقها فحسنت صورتها ، وديناصورنا هذا الذى بين يديك هو سليل الاخيرة ولذلك تراه مبتسما ...

ـــ بديع ، من الصــــحافى الآن ؟ انا ام انت ؟ ..

فمال البائع على كرميل قديم ضاحكا بكياسة والفة ونحن نقترب من صندوق الدفـــع :

ـــ لا انا ولا انت . لانك لو كنت صحافيا ـــ وساكشف لك سرا ـــ لعرفت ان ما قلته لك الآن ليس حصيلة اطلاع وقراءة وان كنت غير عديمهما صراحة ..

ووجه البائع الشائب لى هنا نظـــرة سريعة مداعبة تمثل الغطرسة والتبحر فى العلم ، ومضى لشانه مضيفا :

ـــ انما هو مقتطفات من المعلومات التى ترفقها شركة الدمى واللعب بمنتوجاتها ، وها نحن نستغل ذلك للايقـــاع بالزبائن من امثالك ...

واطلق ضحكة صافية عذبة ...

فى البيت قالت لى أم غسان لائمة ــ وكنت قد نسيت جلب البيض والفانيلا من السوق ــ فيما هى تخفى الديناصور فى دولاب الملابس ريثما نحتفل بعيد الميــلاد السابع لابننا بعد يومين :

ــ الم تجد غير هذه الفزاعة لتشتريها له !

اجبت وانا انظر الى وجهى فى المرآة :

ــ يجب اثارة مخيلة الطفل بموضوعات غريبة وفنطازية ، وزرع حب التاريخ والخرافة فى نفسه ! نحن نعيش فى عصر فنطازى يابس يحتــاج الى خرافة ...

قاطعتنى ، رامية على نظرة مشبعة بالملل والتعب :

ــ الا تكفَ عن ترديد عباراتك المنمقة الجميلة هذه ! انها لا تصنع لنا فطيرة لعيد الميــلاد .

سكت فترة طويلة . وانا انظر الى صورتها المنعكسة فى المرآة ، ثم جززت شعر راسى بيدى ، وانا اكاد اصبح :

ــ هوة ! هوة تفصل بيننا ! ولن يردمهــا عزرائيل ! لقد نسيت أن اجلب لك البيض والفانيلا فهل فى هــذا جريمــة ، كنت افكر بقنبلة ذرية تقع على راسى وتمحى البشر عن وجه الأرض مثلما امحت الدناصير عنها ، هل فى هذا جريمــة !

سكت فجاة مثلما انفجرت ، رايتها تبتسم لى فى المرآة دون أن تلقى بالا لهيجانى ، لم يعد هيجانى يثيرها منذ زمن طويل . ولكن ابتسامتها كانت ماتزال تؤثر بى ، وهى تعرف ذلك ، ولذلك غالبا ما لجــأت الى هــذا السلاح . واعقبت معنفة بطريقتها الخاصة :

ــ ماذا جرى لك ؟ هل تريد أن اعيد لك عصافيرك التى هربت منك؟

وانتقلت لى عدوى ابتسامتها ، فقلت حانقا وبما تبقى لى من غضب :

ــ يكفينى الواحد الذى عندى منها .

ــ وقح . وابنك لا يختلفَ عنك . ليحدثك بنفسه عن البزاءات التى تفوه بهــا اليــوم !

ــ عفارم عليه . ماذا قال ؟

ــ وصف لى كيفَ ... ينشأ الانسان !

ــ ومن ادراه بهذا ؟

لا يعترف ولكنه يقــول رايت قطا وقطة يصنعان طفلا لهما ...

ــ وما البذىء والغريب فى هذا ! قصة معتادة . الغريب ان لا يفكر فى هذه القضــية ...

ـ انه يكذب . لقد اطلعه احد اصدقاء السوء على تفاصيل العملية الجنسية بحذافيرها . ولم يشأ الاسترسال فى اعترافه الا بعــد أن وعدته بأنك لن تعرف شيئا من الأمر . ولكنه يرفض رغم ذلك البوح باسم صديق السوء ذاك . ثم الا تعترف أخيرا ان هنالك أمورا يجوز التفكير فيها واموراً لا يجوز التفكير فيها ، فى عمر معين على الأقل !

ـ كل الأمور تشبه سؤال البيضة والدجاجة . هيا ، الى بالعشاء ، باخ يعزف فى بطنى . لمــاذا لم يعد غسان حتى الآن ؟

تملصت من الاشتباك فى نقاش مع أم غسان فالنقاش كما يبدو لى مع امراة لا ينفع ، لانهن لا يردن التوصل الى حقيقة ، بل الدفـــاع عن وجهة نظر معينة محددة سلفا رسمنها بايماءات سيقاهن ، وتبنينها عــلى أنهــا الحقيقة نفسها . ولكن اتجدهن يختلفن فى هذا عن غيرهن من البشر ، والا ما الذى لم يعجبها فى الديناصور الذى اشتريته لغسان ؟ لا ، والانكى انهــا تعمل معى فى دائرة للبحــوث الجيولوجية ، ومرشحة للحصـــول على بعثة الى سانت لويس بالولايات المتحدة الأمريكية ، واذن سمعتها تجيب بنبرة نكدة متعنتة وهى تمضى الى المطبخ :

ـ زعل الأفندى وهرب الى الشارع لأنى وبختــه واردت ضربه . اذهب وجىء به ...

فى الشارع كان المساء قد تحول من الرمادى الى الأزرق على وشك التحول الى النيلى ، جلت ببصرى فى ارجائه فلم أجد أثرا لغسان . توجهت الى الفسحة التى جعلها الأولاد ساحة لكرة القــدم فلم اعثر على أحــد ثمة . نظرت الى ساعتى ثم عدت ادراجى قاصدا دكان ابى غريب . ومن مبعدة ، لم اميزه فى نور المصابيح المتهرب من الواجهة الى الرصيف . الا أننى سمعته بعد لحظــات ينادينى عن مقربة فى الظـــلام الكدر . فتوقفت واستدرت اليه وبنبرة جد طبيعية ، سألته :

ـ أين كنت ؟
فأجابنى بصوت خال تماما من الشعور بالذنب :
ـ عند بيت عمى .

هذا يعنى أنه شعر بارتكاب جرم ، ذهب الى بيت عمــه فتعشى معهم ، النصف بعد السابعة ، موعد عشائهم ، ضمن لنفسه فرصة عــدم الاقتراب منى أو من أمه طيلة المساء وأوائل الليل . فى صباح الغد سيكون ذنبه أخف ، يسارع الى المدرسة ، وعند الظهر تنسى فعلته تماما . الهرب دائمــا ، تلك هى طريقته فى حل مشـــاكله . ولكن الغريب أن يخلو صوته من أى شعور بالذنب ، واقترابه منى دون تردد . سألنى بذات الصــوت كما لو أن شيئا لم يحدث فى البيت البتة :

ـ لم لم تشتر لى هدية ليـوم غد ؟

ها ، فهمت الآن سر اقدامك ! تظن اننى عائد لتوى من طلعـة العصر ، فلم ادخل البيت بعد ، لم اكتشف بعد فعلتك الجديدة ، اذن . . .

اردت أن اداعبه قليـلا ، فقلت :

ـ لقد أخبرنى الديناصور انك قمت بعمل شائن ولذلك عدلت عن فكرة شراء هدية لك . . . .

سيطر خوف على ملامح وجهه ، وقف فى مكانه شبه جامد ، يحاول فهم مغزى كلماتى وفك الغـازها . قال :

ـ الديناصور ؟! ومن هو الديناصور ؟

دون أن ابتسم ، اضفت ، كأنى أخاطب مديرنا العـام الذى يعاملنا احيانا كأطفال له :

ـ الا تعرفه ؟! انه كاشف الخبايا ! اذا لم يسلك الانسان كما يحب دخل بيته وفضـحه . . .

اقتربت منه وتناولت يده بيدى فسلمها طائعا . وسار معى صامتا، سألته بعد لحظات :

ـ لعبت اليوم فى الهجوم ام فى الدفـاع ؟

مرت فترة دون رد . ثم رفـع راسه نحـوى ناظرا الى غير فاهم ، فكررت سؤالى . اجاب بحماسة مفاجئة :

ـ الكلاب ابناء الكلاب لم يدعونى ألعب معهم اليوم ، قالوا ليشكل الصغار فريقا خاصا بهم . . .

ـ ألم اقل لك ان لا تشتم أحـدا ولا ترفـع صـوتك ولا تكذب فى كلامك ؟

لم يرد على بشىء . كان قد سحب يده من يدى خلسـة ، وسار فى الظلام الى جانبى غير عابىء بى خلافا لمـا اعتاد عليه . . . غدا على ان انهى مع الآخرين كتابة تقريرنا عن النفط المحتمل وجوده فى منطقـة الشعب ، اذا اثبتنا بالأرقـام أن كمياته تغـازل التجارة ، علينا أن نضـع فى الحسبان ايضا امكانية تهجير الشعب الى مناطق أخرى : غدا على شراء اطارين جديدين للسيارة قبل أن يفرقع القديمان الأماميان بنـا فتحلـق اراحنا الى السماء السابعة دون عودة ؟ جهـاز التسجيل مكسور وعلى غدا استعارة جهـاز الجيران والا . . . طلبت أم غسان بدل المـاء لبنـا ، بدل اللبن فيديو ، . . . وانتبهت على صوت غسان يتصاعد قربى خفيضا بطيئا جادا كأنه يخشى ايقـاظ مخلوقات خيالية نامت حولنـا فى الليل :

ـ اين وجدت الديناصور ... وماذا قال لك حقيقة ؟

اى ديناصور هذا ! وماذا قال لى ؟ ... ابتسمت فيما بعد فى العتمة بينى وبين نفسى فقلت خشية تصوره اننى اكذب عليه محاولا الايغال فى مزاحى ليفهم اننى انما كنت أمزح وحسب :

ـ تحت شجرة قريبة من جامعة المستنصرية وجدته ، قال لى ان غسان عذب امه اليوم ، ثم انتفض الديناصور بعد ذلك لغضبه الشديد وتحول الى ديناصورات صغيرة كثيرة ملأت الشارع ، منها الزرقاء ومنها الصفراء ، بعضها يتكلم الانكليزية وبعضها الآخر يتكلم الفرنسية والألمانية ، الم يصادفك واحد منها ؟

ظل غسان صامتا ، نظرت الى وجهه فرأيته مزموم الشفتين ، معقود الحاجبين ، مضيق العينين ، فماذا يعصى على فهمه ؟ أم تراه عاد يحلم من جديد بتسديد ثلاثة اهداف متتالية على حامى الهدف ليحرز اعجاب الصبيان الكبار الى الأبد .. لم يبد عليه على كل حال انه هضم مزحتى ، فهل كان يخشى عقاب أمه اذن ؟ ...

قبل أن نصل البيت توصلت الى نتيجة : الافضل ان استعيض عن السيارة بدراجة ، سوف يضحك الجيران فى البداية لكنهم سوف يعتادون على ذلك كما يعتادون الكذب ، اذا استطعت ان توفر شيئا من الراتب لـ « هموم » الصيف تبتلعه السيارة كلما عطست أو عاطت ، دائما محتاج مهتاج رغم الراتبين الطيبين ، فهل سيأتى يوم لا اشعر فيه بالحاجة ! ... لا اعتقد ، العمر يكاد ينقضى والحاجات فى ازدياد ... كل هذه الهموم بكفة والتفجيرات الذرية الـ ٤٩ لعام ١٩٨٠ وحده بكفة ، ستنغلق الكرة الأرضية يوما ما ورب العباد ، وبذلك يستطيع سكان كل نصف ان يروا بيسر طبقات الأرض فى مقطع النصف الآخر ... بداعة ... لا حاجة لجيولوجى آنذاك ، كل المواد الخام امام الأعين ، اغرف ما شئت من كنوز النصف الآخر كما لو تغرف بملعقة ، لن يكون هنالك عملاقان يحاسبونك على ما تفعل ... صوت غسان مرة أخرى ، عاليا واثقا هذه المرة :

ـ تحت الأشجار يعيش شقاق البطون ، فماذا يفعل الديناصور هناك ؟ انت تكذب اذن .

اعوذ بالله ! متى يميز هذا الولد بين الجد والهزل ، وكيف تستطيع افهامه أخيرا انه لا يجوز الكلام بهذه اللهجة الخشنة ، مع الوالد بخاصة ؟ ليس امامك الا طريقان : اما الاعتراف بأنك كنت تكذب عليه فعلا وهذا الأمر محفوف بالمخاطر ، واما مواصلة المزاح ليفهم هذا الابن العاق اخيرا انك كنت تمزح ، تمزح ، لا غير ، خلت الدنيا الملعونة هذه كما يبدو من المزاح . واذن :

ـ ان كنت لا تصدقنى اذهب الى البيت وافتح الدولاب ستجد واحدا من تلك الديناصورات ينتظرك هنالك ليفضح وقاحاتك ...

ودون أن يدع فترة من الصمت تتسرب الى كلامى انبرى غسان قائلا بحمية وقد دب الحماس فيه كلية :

ـ وكيف نستطيع أن نفهمه اذ كان لا يتحدث الا بالانكليزية والفرنسية والالمانية !

قلت جزعا :

لا تخف ، انه يتكلم العربية ايضا ، واى تكلم !

فنبر غسان مستاء مهتاجا :

ـ وماذا يستطيع أن يقول لك عنى ؟

وانزلقت الى محاورته دون انتباه منى :

ـ انه يعرف كل شىء ، ويستطيع أن يقول كل شىء ، وان كان لا يستطيع ان يفعل أى شىء !

بانت نظرة غاضبة حاقدة جميلة فى عينى هذا الابن الغريب وهو يقول :

ـ طيب . سأتحدث اليه وارى ماذا يستطيع ان يقوله عنى !

فقلت عند عتبة الباب آملا أن يفهم اخيرا ، وقد بدا صبرى يعيل :

ـ ولكنه لا يتحدث مع الوقحين ، سوف ترى .

غير أنه امسك بى من يدى قبل دخول البيت ، وسأل والخوف ظاهر على وجهه :

ـ اهو من الانس أم من الجن ؟

صيغة سؤاله ذكرتنى فى الحال بالف ليلة وليلة التى اقرأ له منها . مقاطع ـ قبل النوم ، ثم انه الحف بسؤال آخر :

ـ كم الوقت سوف يبقى فى بيتنا ؟

تبا لك ايها اللعين ، اراك ورطتنى فى حديث ما اردت به أن يجرى هذا المجرى ! هذه هى الخرافة التى تدعو لها يؤمن ابنك بها الآن ، ان قلت له انك كنت تمزح حسب اعتبرك كاذبا ابد الدهر وانهارت الجسور بينكما ، وان تركته يؤمن بها ماذا كانت النتيجة ؟ .. لا تدرى ؟ لنر النتيجة اذن ...

ـ انه ديناصور فقط ، ليس انسانا وليس جنا ! وهو فى البيت ، لا تستطيع طرده ، ولا يستطيع هو أن يخـرج منه بنفسه ... بقاؤه يعتمد على خلقك .

لـم يسالنى غسان ما اعلمنى بدخـول الديناصور الى البيت ، ما ادرانى باقتحامه دولاب الملابس ، لم يهتم من التفاصيل الا بالضرورى منها ، وعنـدما اصبح فى الهول تلفت حواليه حذرا دون أن يعبـأ لامـه وكأنه كان يتوقـع ان يجد الديناصور جالسا على القنفة أمام التليفزيون ، أو يقرأ فى كتاب تحت مصباح المطالعة فى الزاوية ، ولمـا لم يجد شيئا جديدا طرا على البيت ، رمى الى نظرة متحدية سريعة ، ومضى الى غرفـة النوم ، فتبعته على مهل ... وجدته فاتحـا ابواب الدولاب الثـلاثة على وسعها يبحث فى ارجائه ، وكان الديناصور ينتصب فى الخانة العليـا براسه الصغير وذيله الضـخم ، كشاهد منسى عن قضية منسية ، مددت يدى بهدوء نحوه كأننى كنت اخشى أن يلتقفها بشدقه الكاسح : وليكتشف غسان كل الحقيقة بنفسه وفى الوقت المناسب،ولكن هذه الحركة أيضا فعلت فعلها فى وجه الصغير اذ تدلت شفته السفلى فى الحال وفغرفاه فيمـا اتسعت عيناه انبهارا ، يا رب المعمورة هذا هو الديناصور ، انظـروا اليه ، انزلته بتبتل وخشـوع ، وجعلته قائما أمام وجـه غسان الذى لم يكن قد رأى بعد صورة هذا المخلوق فى مجلة أو كتاب . فتملى شـكله الغريب والوانه الصارخة بصمت ، ومد يديه اليه ناظرا الى فى نفس الوقت كأنه يسألنى ما اذا كان ممكنا الامساك به . ادنوته قليـلا منه فأحاطه بكفيه متهيبا . ثم قال بعد فترة طويلة من الصمت :

ـ لماذا لا يتكلم ؟

بصوت خفيض أجبت :

ـ هل نسيت ؟ انه لا يتحدث مع الوقحين !

أعاده بعد قليل الى يدى بهدوء ، دون أن يرفـع نظـرته عنه ، وقد تورد وجهة انفعالا ، ثم وضع ذراعيه وراء ظهره علامة الاستسـلام ، منتظرا ما سأفعل او افصح عنه . فارجعت الديناصور الى الدولاب بذات الهيبة والخشوع ، اغلقت ابوابه بتأن وحرص . ونظرت الى غسان وكأنى اقول له : « ارأيت ؟ هذا هو الديناصور القدير القادر على كل شىء ! » ... وخرجت من الغرفـة .

كانت أم غسان تضع لنـا العشاء على المـائدة فى المطبخ ، وفى الوقت الذى رحت القى نظرة على برنامج التليفزيون فى الجـريدة لأرى ما اذا كان فيه ما يستحق المشاهدة .. كان غسان قد انتهى من غسل يديه، واستبدال ملابسـه ، والجلوس إلى المـائدة ، دون أن ينبس بحـرف

أو يصدر منه صوت . وظل جالسا فى مكانه يحدق فى الأطباق الفارغة وقد انكمش على نفسه : هذه الحالة عنده أعرفها جيدا ، هنالك فكرة استولت عليه تماما ، شكرا للديناصور الذى جعله هادئا هكذا : أتممنا تنـــاول العشاء وكأن ابنى رضيع الملائكة ، اغتسل ثانية ، ثم صعد الى غرفتـه دون كـــلام محـــاذرا حتى أن يصدر لدشداشته حفيفا ... كلا ، مثل هذا الهدوء والاتزان لا اريدهما له ، اننى أشعر بالقلق عندما يحـاول ابنى أن يكون متعقلا بصـــورة فائقة للعادة ...

تبعته بعد نصف ساعة الى مهجعه ، يا للعجب ! منكب وراء منضدته على دروسه يحضر فيها رغم انه يوم خميس ! لم أجد ما أقوله ، فعدت الى كتابى أمام التليفزيون .

فى الصباح شعرت بباب الغرفة يفتح مرتين ، ثلاثا ، لكنى واصلت النوم على عادة يوم الجمعة : ولكن غسان خلافا لعـــادته لم يجرؤ على ايقاظى لطلب مصروفه اليومى . انتظر ، يا للعجب،حتى نهضت من الفراش فبادرنى ابن الملائكة بتحية الصباح ، وكان قد انتهى من فطوره كما يبدو . وارتدى لباس العطلة (الرسمى) المفضل لديه : دشداشة ، سترة ، حذاء الرياضة . وجلس يقـــرأ فى كتاب الحساب المكروه لديه ! ماذا حدث لابنى؟ كل هذا العقل مرة واحدة ! أخشى أن يكون الديناصور قد أصابه بلوثة . سألته ملاطفا :

ــ عجبا انك لم تذهب اليوم للعب كرة القـــدم ؟

فرفع رأسه عن كتابه المدرسى وقال بصوت هادىء متزن النبرات :

ــ أريد قراءة دروسى أولا ...

وأنزل رأسه ، وطفق يقرأ ثانية ! ...

مر نصف النهار وهو على هذه الحال من الرزانة ورجاحة العقل ، حتى أن أمه أخذت توجه نحـــوه ونحوى نظـــرات متسائلة قلقة وهى تقوم باشغال البيت ، لكأنها تسألنى : ماذا جرى له ؟ فكنت ارفع حاجبى جهلا . وهمست لى مرة وقد جاورتنى قرب مصباح المطالعة:

ــ أرأيت ؟ هذه هى نتيجة الشدة التى استعملتها معـــه أمس ، قلت لك ألف مرة : اللين لا ينفع !

أردت أن أحدثها عن مفعول الخرافة والديناصور ، ولكنى كنت أعرف أن النقاش مع امرأة لا ينفع ، فهززت رأسى متظاهرا بالموافقة ، ولم تكن أم غسان تعلم بما دار بينى وبين الولد حتى ذلك الحين ، ولـــم تعر الأمر اهتماما كبيرا عندما استفسر غسان منى بعد الغداء مترددا ، وقد تعب من كونه قد حافظ على هدوئه كل هذه الفترة الطويلة كما يبدو :

ــ هل سيتكلم الديناصور شيئا اذا سألناه الآن ؟

كنت طامعا بالجو الهادىء المريح الذى ران على البيت بسكون غسان فأردت أن أطيل من أجله ، لذلك أجبت :

ــ نصف يوم من العقل لا يقنع الديناصور انك أصبحت عاقلا حقــا ليتحدث !

تململ غسان فى مكانه وقد سأم من العقل والجلوس فى البيت ، ذلك واضح على محياه ، لجــأ الى الحل المنشود :

ــ انتهيت من اعداد دروسى فهل استطيع الخــروج للعــب كرة القــدم ؟

فهتفت وقد اشفقت عليه :

ــ بالطبع يا صديقى ، فخذ درهما من جيبى وافعل به ما شئت !

نظرت أمه نحوى بعد خروجه وقالت بلهجة نكدة :

ــ سيفسده دلالك ، ولسوف ترى .

خلال المساء ، وأوائل الليل ، ظل غسان هادئا يتحــرك فى البيت كأنه يخشى اصدار ضجة تصل سمع أحد ، يرمى بين الفينة والأخرى نظرة جادة محــايدة نحو الدولاب الذى يختفى الديناصور فيه دون أن يقترب منه . تعشى ، وصعد الى غرفته ، من غير أن يشعر به أحد .

كان من المقدر ان نحتفل فى اليوم التالى بعيد ميلاد غسان السابع ، أخذت أم البيت أجازة لها ذلك السبت ، وتركنا أمر دعوة الضيوف لغسان نفسه ، كنا قد اختبرناه قبل اسبوع تقريبا انه يستطيع دعوة من يشاء من أصدقائه فى المدرسة على أن يخبرنا بعددهم عند عودته ، وكان من المقرر أن يتقاطرون على بيتنا فى الساعة السادسة من مساء ذلك اليوم . انشغلت أم غسان طيلة ذلك اليوم بتحضــير كعكة فخمــة طرزتها بالزبدة والفواكه المجففة المســكرة ، وأعــدت شــطائر من لحم البقــر ، وأخرجت من القــلة العتيدة التى تخفيها فى غرفة المخزن الملحقة بالمطبخ ذلك الطرشى العالمى الذى تصنعه أمها الرائعة ، وعلى العموم أعددت نفسى ذلك اليوم لحفل مهيب نويت ان أتوجه فى الساعة الثامنة مساء بربع زجاجة ويسكى اشتريتها لهذا الغرض من أوروز دى باك منذ فترة . من الكبار لم ندع أحدا لأن مثل هذه المناسبات كلفتنا من قبل ما يعادل اطارا جديدا للسيارة ، وهكذا فقد حسب لكل شىء فى هذا اليوم حسابه ، بل اننى استطعت مغادرة الدائرة قبل أن يحين موعد الخروج الرسمى ، فكنت فى أحسن مزاج ، وعلى أتم استعداد للاحتفال بالمناسبة فى أبدع صورة .

مررت على بقـالات الاعظمية فاشتريت فاكهـة حلوة متنوعة رغم اسعارها التى تجعلها مرة ربما ، اخذت قنانى احتياط من البيبسى والسفن والكراش ، على العموم تبضعت من كل ما يمكن أن نحتاج اليه للمناسبة دون اهتمام كبير بالميزانية ، ملأت خزان السيارة بالبنزين لأخذ الأولاد والبنات من اصدقاء غسان فيما بعـد فى نزهة بشارع أبى النواس ، ورحت افكر وافكر خشية أن أكون قد نسيت شيئا مما نحتاج أو نريد فقد قررت أن اجعل من هذه المناسبة فرحة حقيقية كبيرة .

وصلت البيت فى أواخر الظهيرة تقريبا وكلى شوق ، رغم التعب ، لرؤية غسان . لسوف أغمره بالقبلات اذا كان قد عاد من المدرسة ، أقدم له الديناصور واعترف بحقيقة خرافة الأمس ، حسن أن نؤمن بالخرافة على أن نعرف فيما بعد أنها خرافة ، حسن أن نؤمن بشىء على العموم على أن لا يمنعنا ذلك من الايمان بأشياء أخرى ، لا يصح أن اتركه على خوفه من تلك اللعبة ، فالخوف لن يدعه يعبر عن ذاته بصورة طبيعيـة سيظل يتظاهر بالهدوء والعقل ، حتى ينفجر يوما .

كانت الصالة هادئة ، استقبلتنى أم غسان بفتور ، بوجه لا أثر لحبور فيه ، تناولت الأكياس منى بتراخ ودون حماس ... ماذا حـدث ؟ كانت توجه الى نظرة طـويلة لائمة ، معنفة ، لكأننى ارتكبت هفوة معيبة أو جرما ما .. ماذا حدث ؟ أخذت ما استطاعت من الحاجيات من يدى ومضت بها الى المطبخ دون أن تسعفنى بكلمة ، عادت الى وفى عينيها نفس تلك النظرة اللائمة ..

ـ الا تقولين ماذا حدث أخيرا ؟

بصوت فاتر أجابت :

ـ غسان لم يدع أحدا من أصدقائه ولا يريد الاحتفال بعيد ميلاده ..

لم أكن أعتقد أن لمخلوق صغير كل هذا التأثير على مخلوق أكبر ، سألت مندهشا خائفا :

ـ لمـاذا ؟

ظلت نظرتها لائمة ، مريرة ، خائبة . وردت بتهكم :

ـ اسأل الديناصور !

سلمتها بقية الأكياس والحاجيات وأنا أشعر بتمزق عاطفى ينخرق الى علاقتى بابنى ، استفسرت :

ـ ماذا أسأله ؟

فافترت شفتاها عن ابتسامة لا روح فيهـا ، وأعقبت بذات النبرة المتهكمة :

ـ اساله على الاقل ، لمـــاذا انقرضت ؟

بدات طريقتها فى الحديث والغازها تثير أعصابى . ففككت عقدة الرباط عن رقبتى ، وقلت غاضبا :

ـ مفهوم لمـــاذا انقرض ، لأن عقله لم يستوعب المتغيرات الجديدة التى طرات على الدنيا ، لأن ضخامة جسمه لم تتناسب وصـــغر عقله . ولكن ، ماذا حدث فجعل غسان يتصرف هكذا ؟

ـ لقد اكتشف كذبتك ، والا لم المدارس وافلام الكرتون والمجلات وكل الهواء الذى يتنفسه ، ما كان عليك أن تستهين بعقله الصغير هكذا .
هتفت خائبا :

ـ اين هو ؟

أجابت امه مسبلة أجفانها ، وهى تشير الى الطابق الثانى :

ـ فى غرفته .

ولكنى أردت لذهنه أن يتوسع فى احساسه الأشياء والمعانى ، أردت له الخير على العموم ! يجب أن يفهم هذه الحقيقة ، سوف أحمل ، الديناصور اليه ، واتكلم مع غسان ، انه هديته وان كان يخافها ... مضيت الى غرفة النوم قاصدا الدولاب ، تعثرت فى طريقى بحاشية السجادة ، تداركت أمرى وتجنبت الوقوع ، وجريت راكضا الى الدولاب ...

فتحت بابه .. كانت المفاجاة تصعقنى !

كان الديناصور بلا راس !

تصورته فى تلك اللحظة بالذات ديناصـــورا حقيقيا من لحم ودم ، يختلج وينتفض ، مما سبب لى رعبا غير مفهوم !

مرت فترة لم أع طولها حتى استطعت ان امد يدى ببطء ، فاتناول جسده الضخم القوى المكين وقـــد اصـــبح خواء ، ثم مددت يدى الأخرى وتناولت الراس الصغير المقطوع ، الذى لم يكن يناسب ابدا حجمه الكبير حقا ... كانت زوجتى تقف عند باب الغرفة تنظر الى بحياد ولا مبالاة ، قالت ببرود :

ـ لم انتبه له يأخذ سكين المطبخ الا بعد أن كان قد فصل الراس عن الجسم ...

فهززت راسى بأسى قائلا :

ـ ولكنه ليس الا امس كان يخافه كل الخوف !

فعلقت زوجتى دهشى ، وبذات البرود :

ـ بيد أنه اكتشف اليوم حقيقته فى النهاية !

يوكيو ميشيما

وأحلام الوجه القديم

د. محمد حافظ دياب

اكتشاف أعمال روائية لبلد آخر ، مسألة مثيرة للمتهمين عندنا بشئون الأدب والنقد ، خاصة عندما يكون هذا البلد هو **اليابان** ، والروائى هو **يوكيو ميشيما**(١) .

وميشيما يتخذ موقعا متميزا فى خارطة الكتابة اليابانية خاصة ، والعالمية بعامة ، من خلال اعتبارين : **اولاهما ، كونه انتظم فى صف النضال ضد سطوة النمط الثقافى الأمريكى فى بلده ، وثانيهما ، محاولاته الدائبة والمتعددة التى تعكس هذا الموقف** . فقد كان شاعرا ومغنيا وروائيا وممثلا ومخرجا سينمائيا وكاتبا مسرحيا ، وبطلا من أبطال المصارعة ورفع الأثقال والمبارزة ، وقائدا لجماعة الجيش الامبراطورى ، وذواقة نهما لنبيذ « الساكى » الشهير !

ولد فى طوكيو عام ١٩٢٥ لاحدى عائلات الساموراى ، واطلق عليه اسم كيمى تيك هيراواكا K. T. Hirawaka ، بعد استشارة المنجمين ودفع الرسم المقرر كعادة الأسر الارستقراطية ، ثم التحق بجامعة طوكيو الامبراطورية لدراسة القانون ، وعمل فترة بعد تخرجه عام ١٩٤٦ ، غير أنه ترك العمل ، وغير اسمه الى يوكيوميشيما Y. Mishima ، وقرر أن يكرس نفسه نهائيا من اجل خدمة العرش الامبراطورى ، والعودة الى يابان الساموراى الاقطاعية العسكرية القديمة .

له ثمان روايات ، وخمسة أعمال مسرحية استلهم فيها تكنيك الدراما اليابانية الكلاسيكية التى يطلق عليها «مسرح نو» No plays (٢) ، وكتاب فى أدب الرحلات ، وعشر مجموعات قصصية ، وعدد موفور من المقالات ، وفيلم كتبه واخرجه للسينما اليابانية بعنوان « الوطنية » Patriotism عن انتفاضة عام ١٩٣٦ ، وقام فيه بتمثيل دور الضابط الشاب الذى انتحر على طريقة الهيراكيرى ، وهى نفس الطريقة التى أنهى بها حيـــاته .

ومن اهــم رواياته « **اعترافات قنــاع** » Confessions of a mask عام ١٩٤٩ ، و « العطش للحب » The thirst for love عام ١٩٥١ ، و « اللذة المحــرمة » Forbidden pleasure عام ١٩٥٢ ، و « صوت الأمواج » The sound of waves عام ١٩٥٤ ، و « معبد المبنى الذهبى » The temple of the golden pavilion عام ١٩٥٦ ، ثم آخر أعمـــــاله التى اكملها يوم انتحاره وهى رباعية «بحر الخصوبة» The sea of fertility وفى عام ١٩٦٨ ، كن من اكبر المرشحين للفوز بجائزة نوبل للأدب ، لولا ان اختطفها زميله الروائى ياسونارى كاواباتا Y. Kawabata (٣) .

ومما يميز أعماله الروائية ، ملاحظات قد ينوه عنها بما يلى :

١ ــ **الاستغراق فى الذاتية** لدرجة تضحى معها كتاباته الروائية أشبه بالاعتراف ، مع استعارة موقف المراقب ، حيث يتحول الآخرون الى مجــرد ظواهر انثروبولوجية دخيلة على النسق القيمى لأبطاله .

٢ ــ **ارتفــاع نبرة التحليل النفسى عالية** ، نتيجة تاثره بمدرسة التحليل النفسى الفرنسية ، وهو ما يتضح فى فقدان أغلب شخوصه الروائية للتوازن الاجتماعى واندفاعها الى البحث عن توازنات سيكولوجية معدلة .

٣ ــ **استخدام صيغة وحيدة هى صيغة المتكلم المفرد** ، حيث تجــرى أعماله الروائية بأسرها على لسان البطل ، رغم ما يتخللها من حـــــوارات تحل محل التأملات الذاتية التى لا تغيب بشـــكل كامل عن سياق هذه الأعمال ، فتأتى محرزة ، تشير الى لحظة لابد من استرجاعها ، بهـــدف اســـتكمال دلالات الموقف الحدثى .

٤ ــ **طغيان نمط الشخصية المرضية** Psychopathic ، والتركيز بشكل مبالغ على نواقصها ، وبالذات الاحساس بالعنـــانة واللا تحقق ، لدرجـــة تضحى معها أعماله تمارين نظـــرية لحالات نفسية .

٥ ــ تداخل موتيفات الأشكل الفنية اليابناية التراثية مع المعطيات المعــاصرة لجنس الرواية الحديثة .

هذه الملاحظات التى حاولنا رسمها بسرعة ، تسوغ لنـــا اكتشـــاف ملمح الانطباعية فى كل نتـــاج ميشيما الروائى . انه يعرض ما يراه فى لحظة معينة وفى مزاج مخصص . ويقدم قضايا فردية تحمل احساسا عاطفيا غنيا بالوطن والتراث ، وبغربة حـــادة ربما كانت من تأثير الموجة السيكولوجية . قد تتسم أحيانا ببعض الغموض ، لكنها غالبا تمتلك قصدها فى البوح ، وقد تستخدم أسلوبا لغويا حسيا ، لكنها توحى فى النهـــاية بعاطفية مبطنة . ان أعماله تهتم أساسا باللحظة الآنية .. اللحظة الهاربة ، وهى لهذا قد لا تهتم ببناء حبكة قدر ما تستهدف التأثير المطلوب ، اذ : .. لايكاد يهم من وجهة نظرى ـــ ما اذا كان التكنيك صادقا أم لا . لقد خدمنى اذ صار جسرا ادفع فوقه رواياتى ، وما أن أنجح فى اجتيـــاز الجسر ، لا يهمنى بعدها أن ينسفه النقاد أو ترتفع أشلاؤه الى عنان الســـماء »(٤) .

ان الرواية عند ميشيما هى انكشاف على الواقع واغتراب عنه فى آن : يأتى انكشافها من طموحها لتجسيد الواقـــع اليـــابانى عبر اســـتعادة علاقاته ، ويجىء اغترابهـــا وليد معـــاناة فكرية تقف عند حد الاســـتعادة وتعـــاند التقدم .

فى « **اعترافات قنـــاع** » يستعاد سقوط العسكرتاريا اليـــابانية عبر الجيشان الجنسى عند سونوكو البطل ولا تحققه ، حيث بين زهاوة وسقوط العسكرتاريا ، وجيشان ولا تحقق سونوكو ، تقع مسافة التفاصيل . ان ميشيما يلفع المساحة الوجودية فى قلب وطنه وفى نفس بطله معـــا . يقـــول على لسان الطبيب الذى يعـــالج سونوكو : « ... واذن ، فبعد ذلك هناك علم اســـباب الأمراض ـــ الاتيولوجيا ، ديدان الأنسيولوستوما وهى سبب شائع ، وهذه على الأرجح هى حالة الصبى .. لكن قبل ذلك هنـــاك التلوث الذاتى »(٥) .. هذا التلوث ليس فقط قاصرا على الأفراد . انه قد يصـــيب الأوطان كذلك . ان شذوذ سونوكو هو فى انفصاله عن الطبيعة ، واغتراب الوطن فى انفصاله عن الذات واعتماد الآخر .

وفى « **العطش للحب** » تلح البطـــلة فى طلب السعادة : « الرطـــوبة الوحيدة التى ترف على حرارة الجسد »(٦) ، تبحث عنها حتى مع جنـــدى امريكى فلا تلقاها .. فوجهه السمين ، وضحكته الجامدة ، وعروته الناضرة لا يعنى لديهـــا انفراج الدائرة ، بله استكمالها . انه ليس الخـــلاص من الاختناق ، بل المتواتر بها . انه استكمال الدائرة .

وفى « **صوت الأمواج** » يدور النص حول مستويين : مستوى الحكاية او الأسطورة ، ومستوى الواقع . الأول هو حكاية الانســـان فى عزلته ، والثانى هو اغترابه فى وطنه . ويدور النص حـــول التوحيد بينهما ، لكن

صدى نشيده يتشتت في طي البحـــر »، فيغلق قبوه ويختفي . ثمة انفـــراج وحيد يتركه ميشيما : هو توق صبور ، ووئيد ، للانتهاء من سرداب الضياع، والخـــروج منه الى حيـــاة بديلة ، اذ « ليست بي رغبة في الخــــروج على سطح الجزيرة ، فها هي مراكب الغرباء تقترب .. هل تعلمون لم هربت اذا الى القبو ؟ »(٧) .

وفي «معبد البنى الذهبي» يظل القس حائرا بين تعـــاليم الشنتو وما يراه خارج المعبد .. « لم يعد هناك مؤمنون حقيقيون » .. هكذا يتساءل، ويخيل اليه أن الأمر في حاجة الى مزيد من حضهم على اتبـــاع التعاليم ، فيهرع الى المعبد ، ويلتقي (شعبه) ويقف بينهم متوعدا ، ويتهدج صـــوته من الوعيد ، لكنه رويدا يفقد حدته وحرارته ، ويعود الى تساؤله في النهاية: « لمـــاذا لم يعد هنـــاك مؤمنون حقيقيون ؟ . ان القس هنا هــــو بديل الروائي Alter-ego الذي اختلطت عليه الأمور . ففي واحــــدة من تعليقاته ، يقـــول على لسان بطله : « ها هي الخطـــوط الأولى لهـــذه الحياة المتنافرة ترتسم ، ولا يدري احد كيف تصير في الغد القريب أو البعيد ولا ماذا ينتظر اصحابها من حظوظ ومقادير »(٨) .

وتعالج رباعية « بحر الخصوبة » مشـــكلة المجتمع الياباني من خـــلال قصة اجيال اربعة لعـــائلة بكل تفاصيلها المـــأساوية وانكساراتها الداخلية . هنا يعيد ميشيما تضمين المـــاضي وصياغته . الأبطـــــال يختلفـــون عن سابقيهم . انهم حلم الآتي متلبسا اطـــار المـــاضي . انهم القـــادم في رؤية الكاتب لمـــاضيه القـــريب أيـــام يابان الاقطـــاع والساموراي والشوجن ». وكلها مؤشرات ليست حيادية . فهي تقف بعيدة عن توترات الولادة ، وتلوي قدرتهـــا على التجدد . الايقـــاع الوحيد الذي تحـــاوله هذه الرباعيـــة هي محاولتها الاقتراب من الزمن الياباني ، لكنها بدل أن تأخذ الحـــاضر الى المستقبل ، تعيده الى قرارة المـــاضي .

نختلف مع ميشيما هنا وهنالك ، لكن رؤية مشتركة له تبقى ماثلة في التفاصيل ، وتسمح لنـــا باكتشاف منطلق يمكن من خلاله محـــاورة اعماله ، هي رفضه لسطوة الآخر الأمريكي . قد تتبدى مضمرة في أحيـــان ، لكنهـــا دائما توحي بنفسها .. في توزع الشـــخصية اليـــابانية بين الحنين للماضي ومكابدة توترات الحـــاضر .. في التـــآكل الحضاري نتيجة الاســـتغراق في تمثل الآخر الأمريكي .. وفي فقـــدان التحقق حتى في أحضانه .. وتلك (حكاية) لابد من ايرادها هنا لوشتنا مزيدا من استيضاح رؤية ميشيما .

*** زواج حضـــاري :**

فلقرون طوال ، استطاعت اليـــابان في عزلتها عن العـــالم ان تحتفظ بتقاليدها . فالعرش مقدس ، قام يوم فتق الله السماوات عن الأرض .

والامبراطور هو سليل الشمس ، يسمو ويتصدر كل رعاياه بحكم الوهيته وقداسته . واليـــابان تتمتع برعاية خاصة من قبل الآلهة ، ورسالتها مكرسة لضم العـــــالم تحت سقف « الهاكوايشى » الواحــد كى تتاح لسائر البشر التمتع بحـــكم الامبراطور .

عبر هذه العزلة ، وبهذه العتاقة ، ازداد الشـــعور القومى نضـــجا وعتاقة ، حتى أن الديانة المسيحية ظلت سنين عددا تحـــاول أن تجد لهـــا مكانا بين شعبها . وخلال هذه الفترة ، استطاعت الارستقراطية اليـــابانية المرتبطة بالعرش تثبيت حكمها ، فأنشأت نظاما طبقيا جامدا احتل فرسان الساموراى Samurai وتجـــار الشوجن Shoguns فيه أعلى مراتبه .

ويكفى للدلالة على هذه العزلة ، انه وفى عام ١٦٢٢ ، حين احست بنية أسبانيا لغزوها ، أن قامت بابعـــاد المواطنين الأسبان عن أرضها وقضت على المسيحيين من سكانها ، ومنعت اى مواطن من السفر للخارج ، واغلقت ابوابها فى وجه الغرب مائتى سنة تزيد عقدين .

ويهل القرن التاسع عشر . يحمل أخطارا لم تكن فى الحسبان : تهددها هولنـــدا بضرورة فتـــح أسوارها للتجارة معهـــا ، ويؤدى ضم كاليفورنيا للولايات المتحدة الى انفتاح شهية اليانكى الأمريكى على الضفة الأخرى من المحيط . ويكون الطعم حين يحمل القبطان الأمريكى بيرى Perrg هدايا امريكية الى الامبراطور عام ١٨٥٣ ، من بينها جهـــاز تلغراف ، ونمـــوذج قاطرة . وينجح الفخ ، وتفـــكر اليـــــابان : بدلا من الاصـــطدام يكون التثاقف Acculturation .. لتتعلم اذا أسرار هذه التكنولوجيا ليمكنها بعد ذلك ن تتفوق عليها . ويبدأ عصر الاحياء اليابانى، ويستولى الامبراطور ميجى Miji على الســـلطة من أيدى الاقطاعيين والشوجن عام ١٨٦٨، وينقل العاصمة من كيوتو الى طوكيو لتصبح فيما بعد اكبر مدينة فى العالم ، ويشـــكل أول برلمـــان ، ويصدر « مرسوم القسم » الذى ينص فى احـــد مواده على انه ستطلب المعرفة من كل صقع من أصقاع العـــالم كى يزداد بذلك أساس الدولة الامبراطورية العصرية قوة ، وينصب رجـــال هذه الفترة انفسهم لأداء المهمة بحـــكمة وصبر يابانيين ، وتنشأ جمعيات «الرنجا كوشا» Ringa Kosha من جماعات الدارسين الذين سافروا الى الغرب واتقنوا علوم الطب والنبات والفلك والجغرافيا ، ويتوافد خبراء أوربا فى مجـــالات التربية والاقتصاد ، وتتكون قوة بحرية ضاربة . وتبدأ الأشكال التراثيـــة فى الأدب اليابانى رحلة التغير وفقـــا لتأثيرات التكيف المجلوب والانتعـــاش الوطنى ، واتساقا مع نصيحة الامبراطور : « كن طبيعيا وفضل الصـــور الواقعية » ، وهو ما يبدو واضحا فى أعمـــال توزون شيمازاكى T. Shimasaki (١٨٧٢ ـــ ١٩٤٣) ، وسوزوكى ناتسوم S. Natsume (١٨٦٧ ـــ ١٩٢٦) ،

واوجاى مورى O.Mori (١٨٦٢ — ١٩٢٢) . ويمكن بالطبع اضافة اسماء اخرى ، الا ان المهم بالنسبة لهذه المرحلة أن تاثير الطبيعة كان أشد حسما فى تطور تقنية الرواية عبرها .

كان الهدف هو « اورية » اليابان Europeanization تمهيدا « لتبيين » اوربا . لكن خيوط (اللعبة) تنفلت خيوطها من الأصابع .. يبدأ عقص الشعر على الطريقة الأوربية ، وارتداء الكيمونو فوق البنطلون ، أو شق فراك السهرة الى نصفين . وتحل المظلة الغربية محل نظيرتها اليابانية المزركشة ، وتظهر الاعلانات فى الشوارع تدعو الشعب الى تناول لحم البقر المحرم تقوية للأبدان ، وتنتشر ملاعب البيسبول الأمريكية ، ويترنم اطفال اليابان بأنشودة « كرة الحضارة » توضح مزايا الحضارة الغربية ، حيث كان على الطفل أن يعد قفزات الكرة بسرد اسماء عشر مبتكرات اوربية كان من المعتقد أنها شديدة الجدارة بالاقتباس ، كمصباح الغاز ، والآلة البخارية(٩) .

وهكذا استطاعت التكنولوجيا الغربية أن تسكن الوجدان اليابانى ، رغم محاولات التقليل الدائبة من هذا التهوس التى قامت جماعة التقليديين على اساس من تعاليم ديانة « الشنتو » Shintu القومية .

ورويدا ، يسقط جانب من القناع فى ضجيج الزيف والأصالة ، وينسكب معه ميكانيزم الشعور القومى فى حمأة المجلوب ، حيث لم يكن ماتنشده اليابان مجتمعا يستمد قوته من خصوصيتها ، قدر ما كان تمثلا لصنعة بدت — فى غيبة أو تغييب وجدان يلجم آثار هذه الصنعة — أمشاجا فولكلورية وطعوما نيئة .

وتزداد الأعراض العسكرية اليابانية تخمة ، وتبلغ المطامح أوجها ، ويظهر فى الأفق حلم السيطرة على القارة الآسيوية تحت شعار تحقيق الرخاء أو « الهاكوايش » .

كان الحلم فى حالة تحقيقه يرمى الى وضع يد اليابان على كاوتشوك ماليزيا ، وبترول الهند ، وارز الفلبين ، اضافة الى المنشئات البريطانية فى هونج كونج وسنغافورة . ويشعر اليانكى الأمريكى أن الشريك الآسيوى بحاجة الى « علقة ساخنة » ، فيسقط قنبلتين ذريتين على هيروشيما ونجازاكى لتستسلم اليابان .

ويتغير التكنيك : بدلا من الاصطدام مع آسيا أو الغرب يكون التمثل ويعود أقوى مما كان ، معتمدا على امتصاص كل ما لدى العامل اليابانى

من قدرة على العمل الدائب ، وكل ما لدى الغرب من علم وتكنولوجيا . وبهذا المزيج من القدرة البشرية والقوة الآلية ، ورغم تحطم كل المؤسسات الصناعية ، استطاعت شركات خمس كبرى بعد ابتلاعها الشركات الصغرى أن تفجر قنبلتها التكنولوجية ، لتصبح اليابان الدولة الأولى المصدرة فى العالم ، ولتورد لكل بلد ما اشتهر بصناعته ، فتبيع لسويسرا الساعات ، والجعة لألمانيا ، والأحذية لايطاليا ، ولبريطانيا منسوجات « التويد » .

* ازمة المثقفين :

فى اطار هذه الوضعية ، نمت فى الأدب اليابانى اتجاهات تعبيرية تتصف بالانتقائية ، وتمثل اشكالا منهارة من الرومانسية ذات الطابع الميلودرامى والعاطفى الفارط ، مقابل اتجاه آخر اطلق عليه اصحابه من « جماعة الانحطاط » اسم « الخراب الجميل » . وحرص آخرون — بينهم ميشيما — على أن يستمدوا الهامهم من « الأعماق السحيقة » ، وان يحيطوا اليابان القديمة بهالة من « الجمال الشعرى » ، فتغنوا ببطولة الساموراى والشوجن والين ، مقابل الوان البؤس وصنوف المسخ الذى فرضته غربنة اليابان Westernization

وعلى اساس من معارضة هذه الاتجاهات ، نمت الحركة الاشتراكية التى استطاعت منذ الثلاثينات أن تحدث اثرا فاعلا ، وان تصيب مزيدا من الانتشار والنجاح فى صفوف المثقفين ، رغم محاولات السلطات الدائبة لازالتها بعنف وقسوة بحجة تصفية « الأفكار الهدامة » . وارتفعت اصوات تحمل بشراها وانتسابها ، منها الروائية المناضلة فوكيموها هاياشى F. Hayashi (١٩٠٤ — ١٩٥١) ، وزميلتها ايشويو هيجوشى I. Higuchi (١٨٧٢ — ١٩٣٦) ، ممن قدموا اعمالا روائية تحقق الجمالى والسياسى معا ، وتربط التقدم بالابداع بالتقدم ، والابداع وكليهما بقدرة الانسان اليابانى على التجاوز ، وعلى اطلاق فراشات مخيلته وطبور غضبه . بل ان كاتبا ثريا هو اريشيما K. Arishima لم يكتف بنشر اعماله ، بل وزع مزرعته التى ورثها على مستأجرية .

يقول عن هذه الفترة الناقد اليابانى كنرو ناكاجيما K. Nakajima « كانت الفترة بين الحربين تزخر بكتاب موهوبين ، ولكن من الصعب تحديد الخصائص المميزة لهذه الفترة التى اتسمت بالصراع والشقاق . وقد تلونت نزعة التجديد التى عكست التأثيرات الغربية بكل من اتجاه القومية النامية والحركة الماركسية الأدبية . وقد وقع معظم الكتاب نهب ازمات وذبذبات شخصية حادة , كانوا احرارا يعشقون الحرية الفردية ،

ولكن النزعة القوميـــة والحربية التى كانت سائدة حينذاك أدت بالكثيرين منهم الى الضلال والحيرة .. ولم يكن الشيوعيون هم وحدهم الذين وجدوا انفسهم فئة خارجة على القانون ، بل كذلك اتهم آخرون بأنهم اصـــحاب افـــكار هدامة ، واضطر كثير من الأساتذة المخلصين ذوى الحساسية أن يستقيلوا ، وحوكم بعضهم بارتكاب (جرائم فكرية) . أما الكتاب والنقاد الذين لم يرضوا بالاذعان والرضوخ للنظام القائم ، فكان عليهم أن يختاروا الاعتقال أو يظلوا صامتين ، وفى يأسهم ، يتحولون الى العدمية والتفسخ والانحطاط . وقد تظاهر بعض الكتاب بالمودة مع القوميين ، ومع ذلك استمروا يشجعون نزعة انسانية جديدة واخلاقية ، اذ أن المقـــــاومة الايجابية للمذهب الحربى كانت أمرا يبدا مستحيلا . ومازالت ذكرى هـــذه التجربة ماثلة فى ذهن كل كاتب ناضج ، وهذا عامل هام اذا أراد المرء أن يفهم التيـــار التحتى للقلق البادى فى الآداب اليـــابانية المعاصرة ، وقد كان الكتاب اقل خوفا من الحرب نفسها منهم من القمع السياسى الـــذى تجره وراءها . ورغم ان الصورة تغيرت ، الا أن هذا الخوف مازال سائدا بين المثقفين »(١٠) .

* هاراكيرى :

لم يكن فى الحسبان قط أن ينســـحب ما جلبته اليـــابان من الغرب على ملامح الانسان اليابانى ، وبالذات اجياله الجديدة ، لتخلق فيه ثقافة هامشية ، وتقاليد مغايرة تماما لأصالة الأعراف اليـــابانية ، فيتولى اذابة انماطها وتخفيف اكسيرها .

ما بقى من ملامح الوجه القـــديم يبدأ فى عزف مارش الغروب . يختفى عبر دخـــان الآلة وفى ضجيجها مكشوف الفخذين . يحـــاصره محـــاصرة تامة محبوكة .. فيتحول مسرح الكابوكى الشهير الى متحف(١١) ، وتقـــاليد الجيشا العريقة الى مركز للفنون ، يحتفظ به اليابانيون ليفرجوا عليـــه السواح ويذيقوهم جرعات من خمـــر قديمة . ويظهر « الهيبى السمين » Round hippy الذى اختلط فيه العرق الأمريكى بالدم اليـــــابانى ، وامتلأت بطنه باطعمة الغرب من خبز وحليب وزبد ، بجـــانب طبق الارز والسمك المفضــــل . وينتشر النايلون ، وجنـــرال اليكتريك ، وزبائن السايكايتريست ، واجهزة التكييف ، والطقوس الدينية السرية ، وحمامات الحليـــب ، واقراص الآى اس دى I.S.D ، وملاعب البيسبول ، ليزداد الضياع ، فالانسحاق ، فالغربة فى الوطن . وينظر جيل الستينات ويتلفت حوله : تخمة الآلة .. الأبنية العمـــلاقة .. المدن المعلقـــة .. القطارات عبر الجزر وتحت المحيط .. النفايات الصـــــناعية تســـمم الشواطىء ، وتلوث الهـــواء ، وتقتل الاســـماك . هذا الهزال الحضارى

المدقع يحيا وسط تكنولوجيا بهرته .. كابوس .. لغط من الوان باهظة الضوء فى انسان العين اليابانية . فتكون ردة فعل البعض الى يابان الشوجن والساموراى والاقطاع .

عبر هذا الخط يبدأ ميشيما كتاباته : يستنهض مامات قضاء على الترهل الذى استبد بأصالة القلب اليابانى قبل أن يتوقف النبض فيه . الحلم بجوار هذا المختفى الحاضر يرقص فى وجه الشمس بحثا عن شىء ما فى دفاتر المياه ضاع . المهمة تبدو — لوهلتها الأولى — ذات جاذبية خاطفة ولماعة ، حين يكون الهدف هو النضال ضد غزو حضارى يقترب من افناء جذور شعبه وطمس وجدانه . وبقدر ما تتخذ هذه المهمة شكل الحفاظ على الأصالة ، بقدر ما يكون البديل مخيبا للأمل ، حين يضحى رجاء العودة لديه الى يابان الشوجن والساموراى والاقطاع ، ويكون التصور هو أن التكنولوجيا الغربية وليست العلاقة الانتاجية الاحتكارية المرتبطة بالامبريالية هى سبب العلة ومكمن الداء .

لماذا لم يغن ميشيما لهو طفل بثدى أمه المقتولة فى نجازاكى ؟

لماذا تخاذل فلم يشارك عصبة الاشتراكيين اليابانيين الاحتجاج ضد الغزو الأمريكى للفيتنام ؟

لماذا التورية فى كتاباته والاغراق فى الذاتية ، فيما القضية واضحة والجماعة كلها مستلبة ؟

ان ميشيما يتمتع بحساسية ثورية مضادة .. انه برونة الثورى الناقصة حين يصير التغيير عنده نكوصا وليس تقدما .

من اجل تحقيق حلمه ، سعى ميشيما الى تكوين جيش خاص من الشبان لم يتجاوز عددهم المائة . مرنهم على المصارعة واساليب القتال ، وصمم لهم ملابس خاصة ، وكان يعدهم ليكونوا نواة الجيش الامبراطورى ، الذى لابد فى رايه أن يوجد ، وأن يقوده الامبراطور ليعيد لليابان عصرها (الذهبى) أيام الساموراى . لكن وطأة المؤسسة تعصف بحلم الفرد ، وتغيم على تباشير الحلم . ففى صباح يوم ١١ ديسمبر ١٩٧٠، ذكرى مرور مائة عام على صدور القرار الخاص بتقديس أرواح من يموتون فى سبيل الامبراطور ، يلتقى ميشيما اربعة من افراد جيشه ، ويهاجم معهم مقر قيادة القوات اليابانية على تلال ايشيجايا قرب طوكيو . وهناك فى غرفة القائد يركع على الأرض هاتفا بحياة الامبراطورية ، ثم يجلس على كرسى قريب . يتحسس أمعاءه من الناحية اليسرى . يرفع سيفا معه ليغمده فجاة فى بطنه . يمدزنده وسادة تحت راسه يخرج واحد من أتباعه بلطة يهوى بها فى ضربة واحدة على العنق تنقصف الرأس

وتتدحرج . ينسلت النبض من العروق لتختفى من بؤبؤ العينين كل ما احبه ميشيما فى اليـــابان وتنطبق عليها الرموش : زهور الايكيبانا طافية فـــوق الغدران .. قمة جبل سوميرو .. أصوات الطيـــور الكورية فى رحلـــة الشتاء .. فرسان الساموراى يسبقون خيولهم من بحيرة شيجا أيام العز القديم .. صفحات السوتراس المقدســـة .. صبايا الجيشا .. حانات الساكى .. أغصان الصنوبر ..

وصية ميشيما أن يحترق الجسد بعد الموت .. أن تمتزج بالشاهد الشهادة . يجرى تنفيذ الوصية ، وتذروه الريح فوق بطن الأرض التى احبها بلا وعى . منها اتى . داخل سيلول جلدها القـــديم عاش ، وبسيفها الاقطاعى انتحر ، حين أدرك انه مات قبل ذلك من قرون ، وانه تطلع الى ماض لن يجىء ، وركض وراء رؤى راحلة ولت ، وعصر ذابل (٥) ومنتجع قـــديم .

---

* الاحـــالات :

(١) ترجمة اسامة الغزولى مؤخرا رواية « اعترافات قناع » . وقد اعتمدت الترجمة على النص الانجليزى الذى قدمته ميريديث ويذربى عام ١٩٦٠ ، وهو ما كان يجب ان يشير اليه المترجم . انظر :

يوكيوميشيما : اعترافات قناع ، ترجمة اسامة الغزولى ، دار التنوير للطبـــاعة والنشر ، بيروت ، ١٩٨٣

(٢) فى تراث الدراما اليابانية ، وهو تراث قديم وممتد ، تمثل مسرحيات نو No plays شكل الدراما الكلاسيكية . وقد قامت ويذربى بترجمة خمس من هذه الاعمال التى قدمهـــا ميشيما الى الانجليزية ، انظر :

Mishima, Y. : Five modern no plays, trans. to English by M. Weatherby' Lowe and Brydone printers, Ltd., London, 1961.

(٣) يعد ياسونارى كاوابانا Y. Kawabata (١٨٩٩ — ١٩٧١) من ابرز الروائيين اليـــابانيين المعاصرين . عمل رئيسا لنادى القلم اليابانى ، وعضوا بالاكاديمية اليابانية . نال جائزة نوبل للادب عام ١٩٦٨ بسبب معارضة الكتاب « البروليتاريين » فى بلده . مات منتحـــرا .

(4) Dudley' D. R. and D. M. Lang (eds.) Oriental literature, The Penguin companion to literature, Penguin books, Baltimore— Marylond, 1981, p. 311.

(5)Mishima,Y. : Confessions of a mask, Peter Owen, London, 1964, p. 92.

(6) Mishima, Y. : The thirst for love, trans. by D. Keene, Peter Owen, London, 1954, p. 164.

(7) Mishima, Y. : The sound of waves, trans. by D. Keene, Peter Owen, London, 1958, p. 277.

(8) Mishima, Y. : The temple of the golden pavilion, trans. by I. Morris, Peter Owen, London, 1957, p. 301.

(9) Marushkin, B. I. : History and politics, Progress publishers, Moscow, 1975, p. 207.

(10) Keene, A. J. : Anthology of Japanese literature, Penguin classics, 2 nd. ed., London, 1980, p. 211.

(١١) ظهرت مسرحيات الكابوكى لاول مرة فى اليـــابان خلال القرن السابع عشر . والكلمة (كابوكى) تتالف من ثلاثة مقاطع هى « كا » وتعنى الغنـــاء ، و « بو » وتعنى الرقص ، و « كى » وتعنى التمثيل . ولذا كانت مسرحيات الكابوكى عبارة عن مشاهد غنـــائية تمثيلية راقصة ، شأن معظم المسرحيات الآسيوية . وخلال العزلة اليابانية ، كانت هذه المسرحيات هى الشكل الفنى الوحيد الموجود بها ، حتى دخلتها المؤثرات الغربية .

انظـر : Ibid., p. 407.

● شعر ●



قراءة فى الوجه القرنفلى

محمد رضا فريد

وجهك ياحبيبتى
يجر فنى فى رحلة خصيبة عبر مدائن القرنفل
يزحف ... يمتطى جياد قبلتى
تهرع كل السوسنات تدفع الرحيق ،
تنشب المعارك ،
الصراخ كان نزفا يشعل السكينة العتيقة ،
القلب يحاول الخلاص ،
تسقط الموانع ... المداخل ... المخارج ،
القلب يعانق الغزاة ،

مهديا رتاج عشـــقى ،
فاضحا سر انحســـارى

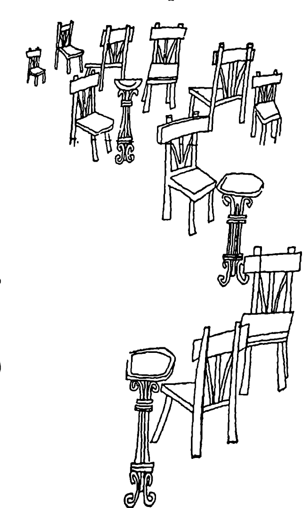
يزحـــف ،
هاهو القرنفل الوضىء يعتل عرش الزهور ،
ينشر الكحل ... البخور ... اغنيات الموج ... قبلات المطر
مقتلعا معالم البهو وابجدية الكتابة
مغتصبا رحيق ربات الخدور الســـوسنات
يلمع فى عينى ... انتشى
يبســـط لى كفيـــه
يغرسنى فى مدن القرنفل الوريفة
حزمة ضوء ... شرفة عشق ... نبعـــا
ندخل فى الأسر القرنفلى ... نكتـــوى

حبيبتـــى
ها انذا ارسم وجهك القرنفلى فوق الواجهات ... الحافلات ...
بين مرآتى وبينـــى ،
تاركا عهد العشيرة ... الديار ،
صادحات فيض قربى ،
نازحا اليك يا حبيبتى

حبيبتـــى
يوقفنى الشـــوك باعتابك ،
أبرز التراخيص ... رحيق عرشك ... الانامل ... الأوجاع ،
تشـــحذ الورود ... الشـــط حولى ، .
ارســـل الأشـــواق ،
تصهر المطارق ... الحصـــون ،
تفتح الممالك القصـــور ،
تـــدخل الوفـــود ،
تحمل المرجان والياقوت عقدا للقرنفل الوضىء ،
أمنح الأمان فى الطواف ... فى المثول ،
شـــعرى يمنح الغناء فى القرنفل ،
الأطفال ترســـم القرنفل ،
العـــذارى تلبس القرنفـــل

حبيبتى
وجهك يـــا ....
مدائن القرنفل الأســـنى الى نفسى .

● قصة قصيرة ●



لابورصا نوفا

سعيد الكفراوى

كان ابى الشيخ قد عمدنى ثلاثا فى بحر النيل .. كنت طفلا صغيرا اعشق النهر والحارة وجوادى الأشهب .. شرقت بالطمى وصرخت مفزوعا وانا اغطس فى النهر .. صاح بى ابى : احمد يا ابن الناس ، ماء النيل يرم العظام ، ولا يروى القلوب كمائه ... كان ذلك فى زمن الفيضان شربت الماء بطينه وعلى جوانب الصدر تكونت جزر اسميتها (الوطن) .

النيل ياتى من الجنوب حاملا الطحلب وورد النيل وجثث المغضوب عليهم .. شاهدت فى الليل قمرا ترويا يلوح مختلطا بدخان ، يركض خلال السحب الشاحبة ، فوق الأزقة العتيقة .. بعدها حلمت وفى الحلم بكيت واخذتنى جدتى فى حضنها .. دفعنى ابى امامه فرايت فى شحوب الليل ولمعة النهار الأولى جوادى الأشهب مشدودا الى ساقية يدور على مدارها المترب يثير فى القلب التراب والأحلام .. حول (ركية) النار حكت لى جدتى

عن جنيـــة شابة تظهر فى كشف القمر على شط النيل تمشط شعرهـــا وتغنى : ياعروسه ياعريـــس .. قال لى احد العارفين : انها تطلق نفس النداء من الوف السنين .. قلت له : الم تتعب ؟ قال : لم تتعب .. وكان عندما يغيب النهر رجلا يقولون : انه العريـــس .. لكنها سرعان ماتغنى من جديد .. خفت وهربت من عتبة الدار الى باب الحظيرة وجلست ارقب جدتى وهى تحلب بقرتى الصفراء ونادتنى وحلبت فى صـــدرى لبن بقرتى وكنت اشعر بدفء اللبن واسمع وشيشة .. بعد الحصاد اخذنى ابى الشيخ الى المولد ووشمنى على صدرى .. حمامة وبئر معين ومزار لولى الله واسد يحمل سيفا وينتظر .. على ذراعى اسمى واسم موطنى .. كـــان الوشم اخضرا كورقة القطن وكان يزهو لونه فى زمن الربيع ، وكنت اسمع آلة الوشـــم تئز وفى ساحة المولد ارى نســـاء ورجالا واطفالا كثيرين وكانوا يغنون وعندما يكفون اشـــعر انهم تعساء .. فى المرآة الصغيرة رايت على صدغى حمامتين تتأهبان للطيران وتنضمان الى سرب الحمام العائد والذاهب تجاة المغارب والذى كنت انتظره عند القنطرة الخشـــبية ولما سألت اخى الكبير عنها قال لى ؟ انها طيور مهاجرة ولمـــا سألته الى اين ؟ .. قال لى : انه لايعرف .. لحظتها انتفض قلبى وعرفت معنى البـــكاء ومعنى الحنين ومعنى الهـــجرة .

ميدان يعج بالخلق ليل نهار ..تمثال قديم من الصخر القديم لاله قديم .. محطة بخطوط طوالى .. كلوبات آخر الليـــل تضىء صوانى واســـعة مليئة بغذاء فقير وشارع تبدو نهايته مسدودة وحالكة الظلام .

تعثرت فى الأحجار الملقـــاة على جانب الطوار .. هبت ريح ينـــاير الشتوية وطوحت بفروع شجرة وحيدة مستسلمة لمـــاء المطر .كان الشارع مقطوعا ، وخفت وحدى سبق وعرفت الخوف لكننى فى ايامى الأخيرة أخاف من الموت والغربة والاعتقال .. عادت وهبت الريح الشتوية من زقاق جانبى كالرصاص تحمل عفن الزقـــاق .. انكمشت فى معطفى القـــديم وحلمت بالشمس .. سمعت صوت أقدام تتبعنى فخفت وصعدت سلما صخريا يقود الى شارع (الجمهورية) .. سرت فى الشارع وحدى وقلت : الليلة طويلة والمطر لن يتوقف وآخر قطارات (عين شـــمس) ودع المحطة من ساعة ... عصرت معطفى المبلل .. قلت : الآن لا قروش ولا مأوى والمقهى انزل أبوابه واسترح .

توقف المطر قليلا .. خرجت من تحت البواكى وسرت يمينا محاذيا شريط الترام ولم يكن ثمة دليـــل على ان الجو سيصفو وتظهر النجوم .. لكننى رايتها تقف هناك بجوار حائط الصخر تلذ بشرفته العاليه لم اتبينها

اول الأمر لكننى رايت ثوبها المنفوش بالورود والسنابل الخضراء (تذكرت وانا صغير اننى كنت اقطف هذه السنبلات واحرقها وافركها بيدى واذروها فى الريح ثم آكل حباتها) .. خرجت من الضوء الشحيح سائرة نحوى .. كنت اسمع صوت حذائها وهو يغوص فى وحل الشارع .

توقفت أمامى لحظة ، رايت عينها وشعرها المنتل وظل ابتسامة مسائية .. كانت دقيقة الملامح ، غريبة فى تلك الليلة المطرة .. قالت لى:

— مساء الخير ..

قلت ؟

— مساء النور .

تاملت وجهها فى الضوء الشحيح وشعرت بذلك الدفء المفتقد .. وكان على ان اواصل المسير ..

قالت :

انها تأخرت .. قالت ايضا : أن الفيلم كان طويل جدا .. وان بيتها بعيدا والموصلات توقفت .. سارت بجانبى وكانت تتكلم بحماس غريب ، لكنه حماس يختلط بمساحة من الحزن تصل قلبى

— تصور أن الفيلم كان ٢٤ كيلو وان رجل البوليس الأمريكى كبس على البيت وكان صاحبه غائبا اعتدى على الفتاة بالقوة .. صمت قليلا .. ثم قالت لقد كان شيئا فظيعا .

قلت لها أن الجو بارد جدا .. وانها لاتزال تمطر .

قالت : كان العساكر يمسكون بالفتاة بينما كان يعتدى عليها لكنه حينما صرعها كان وحده .

(ذكرتنى عينها بالثلاث نخلات والبئر المعين وصوت جدتى والمزار القديم وفرسى الأشهب) .

قالت : شقتك بعيد ؟

اخذت كفى بكفها وسارت بجانبى .

قالت الليلة باردة .. سكنك بعيد ؟

كاننى عشقتها فى صباى الباكر ، وكنت اتطلع اليها طول الوقت وكانت تحدق فى وجهى بطريقة غريبة وكانت ملامح وجهى تثير فيها الرثاء .. مدت يدها واعتصرت معطفى المبتل .

قالت : البالطو مشبع بالمطر .

(لو اننى استطيع أن انام معها هذه الليلة)

قلت لها : اننى اسكن بعين شمس الغربية .. وان حجرتى تقع على غيط تين شوكى وبالقرب من قريه تسمى (عرب الحصن) مبنيه على جبانات قديمة وان اهل القرية ينبشون هذه الجبانات ، لكنهم لا يجدون فيها سوى حجارة عليها كتابات قديمة وغير مفهومه .. قلت لها ايضا : ان الشمس فى هذه المنطقة لا ترحمنى وتظل تحدق فى عينى طول النهار .. وقلت لها ايضا لو تطلع الآن. .قلت لها ان آخر قطار قد فاتنى واننى لا املك الا بعض القروش القليلة وانوالدى مايزال مغروزا فى الطين،وان آلةالوشم تئز على صدغى وان الرجال والنساء والاطفال ليسوا سعداء بدرجة كافية وان الليلة باردة واننى أود ان اذهب معها هى ، واننى اكرة هذه المدينة بدرجة مروعة .

اعمدة رومانية الطراز تحمل كنيسة قبطيه تظللها اشجار كثيفة مظلمة يستقر فوق قبتها صليب حديدى .. ينبعث ضوء خفيف ويسقط على ملاك مفرود الجناحين .. تذكرت انه فى أيام الآحاد تدق اجراس الكنائس وانه فى ايام الجمع تدوى مكبرات الصوت وان المدينة تروع فى هذين اليومين.

قالت : انها ترانى بائسا جدا .

اخرجت علبة سجائرها واشعلت سيجارة ولى اخرى .

قلت لها : ان صديقى اسمة (عفيفى مطر) وانه شاعرا مجيدا ، وانه له ولد وبنت والولد اسمه لؤى اما البنت فقد نسيت اسمها لانه هاجر واننى كنت احبها بدرجة كبيرة ... قلت لها أيضا : كلهم هاجروا .

قالت لى : اننى مسكين ... واننى اشعر بالبرد .

قلت لها : ان عمرى ٣٦ عاما واننى عشت خمسة حروب ، واننى وانا صغير كنت اقف على تل عال على جسر النيل وارى كشافات ضوء فى السماء تكشف طائرات العدو المغيرة وانهم كانوا يقولون ان جلالة الملك فاروق سيدخل تل ابيب غدا وانه قد مرت كل تلك السنين ولم ندخل تل ابيب بعد قلت لها ايضا : ان اليهود يجلسون معنا الأن بالمقهى .

وسط المدينة الساهر .. ميدان التوفيقية بقعة من الضوء التى تضوى فيها البضائع .. سيارات لمهربين وفنانين متوسطى المواهب .. تجار سوق النهار فى زوايا المقاهى يحسبون مكسب المسعى الحرام اكشاك رفوفها وسقوفها طافحةببضائع من كل لونووطن. .قنينات ويسكىمستوردة . .حمالات صدور وفوط للعاذة الشهرية .. ثمار اناناس اخضر كأنه مقطوع من شجرة الآن .. سواح آخر الليل اهل المتع المحرمة .. لعب أطفال وحبوب مخدرة من اول عقار الهلوسة حتى ارخص حبوب اراذل المسطولين

.. داخل حيز الضوء الباهر كانت تجلس السيدة العجوز في آخر الليل بين فوح رائحة الطعام وزحمة اقدام السكارى متشحة بثوبها الأسود ملقاة بجانب الرصيف تمد يدها تتطلب الاحسان في آخر ليل القاهرة .

سبقتنى ودفعت بابا خشبيا كالح اللون .. انفتح الباب على حانة رخيصة يعبق في جوها دخان أزرق .. رجال عجائز ينامون على طولات خشبية ويسعلون بصوت مشروخ .. بينما امراتان تجلسان بجوار الجدار المعلق عليه مرآة كالحة وصورة لفاكهه غريبة وقارورة خمر .. كان الصمت هو المسيطر وسحابات الدخان تتلاحق .. بين الحين يطلق عجوز قابع وحده آهة متألمة ثم ينخرط في البكاء ثم يصيح بأعلا صوته (لقد مات وحده) فتنهض احدى المرأتين وتأخذه الى صدرها وكان يكف عن البكاء .

خلف الساقى اليونانى مرآة كبيرة .. راعنى شكلى وشعرى المهوش وعينى المحمرتين ... بدفعة واحدة استقر الروم النارى في أحشائى وسرى الدفء في بدنى المقرور .. أحسست بأذنى تلتهب ويتدفق فيهما الدم ، بينما عيناى مركزتين على العجوز الذى تأخذه المرأة السمينة الى صدرها بينما يده تسقط حتى عجيزتها .

خرجنا من الحانه .. كانت مياه الامطار تندمع بجوار الطوارات .. كانت المشاهد وملامح الأشياء قد أخذت تتوازن بفعل تأثير الروم الذى يتشربه بدنى حيث يتسلل الى روحى انتشاء مفاجىء .. داخل الممر التجارى ، وفى فتحة العمارة الكبيرة أخذتها في حضنى وقبلتها على شفتيها ... استجابت لى والقت بنفسها في حضنى .. كانت تقبلنى بنهم وعشق آخر الليل مشبوب بوهج مشتاق ، حنين بينما شفتاها لا تكف عن مطاردة شفتاى فى ظلام فتحة العمارة المظلمة .. كانت تبحث عن الامان في الليل الموحش الغريب وكنت أنتظر هبوب الرياح في عصر الأيام التى لم تظهر شمسها بعد .. انطلقت بداخلى صرخة .. عاودنى الخوف من الاعتقال ومن قراءة الشعر ومن أصدقائى ومن اليهود .. عاودنى الحنين الى السفر والى الطواف على الشواطىء البعيدة والعبث بالرمال .. باخت رغبتى تماما وانطفأت ، وعدت للصمت قالت لى :

ـ مالك ؟

قلت لها : اننى اكره ابراهيم الوردانى . قالت : انها لا تعرف ابراهيم الوردانى .. قالت ايضا : انها من مدينة السويس وانها مهجرة وان والدها كان يعمل بالبحر وكانت توصله كلما سافر وكانت ترى الشمس رائقة جدا وطيور بحرية تطير فيها وكانت

المركب تذهب الى بعيد .. (من يومها لم يعد ومازلت أنتظره وكنت كل يوم اذهب الى البحر وامسك بيدى الماء وكان الماء يتسرب من بين يـدى) .

احطت خصرها بيدى ثم سبقتها بخطوات (كنت أرى فى عينيها ثلاث نخلات وبئر معين وصوت جدتى وفرس الأشهب وصوت أبى الشيخ) . سرت بظهرى مواجها لها .. قلت لها .. اننى اجلس على مقهى اسـمه (لا بورصا نونا) وأن ذلك المقهى يقع فى ممر ضيق .. واننا جماعة نتكلم فى الفن وفى الثورة وعن الوطن ... وأن ماضى كل واحد منا مثقل بسنوات فى السجن .. قلت لها ايضا .. ان الحكام لم يضطهدوا جيلا مثلا جيلنا ... وانه فى الظهيره يأتى رجل له ذقن بيضاء يحمل تحت ابطه حقيبته الجلدية المتآكلة ثم يجلس .. يخرج من حقيبته الجلدية المتآكلة قلمه الفحم ويظل يرسم المـازة .. قلت لهـا .. اننى كنت انظر لحذائه وكنت اراه متآكلا جدا وكان يطلب من الجرسون طعاما لأنه جوعان جـدا وكان الجرسون يرفض ان يعطيه .. قلت لهـا ان المقهى يكون حارا فى الظهر وكراسيه تكون خالية بينما فى الليل يزدحم بنـا وتعلو اصواتنا ونتكلم فى الثـورة والفن ونحكى عن الوطن .. ثم يغيـب منا البعض فجـأة ثم يعودون أو يتكلمون عن الرجال فى نواصى الشوارع أو عن النسور والعقبان ثم يصمتون ويرحلون .. وتلوح بلاطات المقهى كمربعات الشطرنج وكنت انظر فى عيونهم واراها مليئة بالأسى .. وكنا نبكى فجـأة وكان الجرسون أبيضا وسمينا ويشتغل عند الحـكومة مخبرا .. وكنت أقص عليهم حلم الليـالى المـاضية عن جفاف النيل حيثما لن يكون زرع ولا ضرع بعـدها سيأتى الرجل من الشرق حيثما يخضر الوادى وكانوا يضحكون منى وينصحوننى بأن أتغطى جيدا أثنـاء النوم .. ونفهم ان كل ما يحـدث له معنى واحد.. أن أمس كاليـوم واليوم كالغد .. بعدها نقـوم وتغيبنا الشـوارع .. قلت لهـا .. فهمت حاجة ؟ .. قالت لى .. انهـا فهمت وانهـا تعرف ابراهيم الوردانى .

هاهى القاهرة الفاطمية حيث سكنها بالحى العتيق .. دخلنـا زقاق جانبى .. اتت زخومة الأشياء المكدسة داخل الدكاكين والحجـرات المكبوسة بالأنفاس .. بلاطات الشارع قلقة يعلوها الوحل ومياه المطر.. محلات عطارة تطفح برائحة نفـاذة مقفلة على ضوء أصفر شاحب .. ينسرب من اسفل الأبواب وتأتى السعلات المشروخة ، المريضة .. عربات يد مستقرة على الحيطان القديمـة الشائهة ذات الحجر الصخرى .. مآذن مجلوب صخرها من الصحارى البعيدة منتصبة من مئات السنين .

باب بيتها وطىء ومترب وتحت بسطة السلم تجلس نسوة عجـائز حول نار مشتعلة يستدفئن ويثرثرن .. عريجى يدرج على أرض الزقـاق الغير مستوية متخذا طريقه فى البدارى الى السوق البعيد .. تطلعت عيون النسوة ناحيتنا وصمتن .. مررنا بهن ثم علا لغطهن .. انفتح بـاب شقتها على ظلمة خفيفة .. اتى الدفء الى من الداخل .. اضاءت النور بحجرتها .. سرير خشبى عليه ملاءة بيضـاء نظيفة ومرتبة .. مائـدة صغيرة وراديو صغير ودورق مياه ولقيمات معـدة للعشـاء .. ستارة بيضاء على نافذة مفتوحة تطل على ليـل الحى العتيق بجوارها صورة لعصفور كناريا يقف على شجرة جاثمة عند طريق يلوح بلا نهـاية .

خلعت قميصها فبان صدرها الناهد .. أتى الحنين .. وجاءت سكة السروح فى الأيام المـاضية منالعمر المنقضى والتى لم تبرح مخيلتى ابدا .. تتفتح الزهرات ويتضوع النـوار فى الربيع .. (لم تكن النسوة والاطفال والرجال سعداء) .. بينما جوادى الأشهب لا يكف عن الرمـح فى فراغ الحقول .. سنبلات القمح فى غيطنا الموروث يطوحها هواء يؤونسه الحجر .. تتفتح الجروح التى لم تندمل يوما .. رياح العصر تدفـع الى قلبى بالحنين .. لو ادرك الآن ما مضى .. لو امسك بالشمس مرة ولـم افارق أيامى التى لم أحياها .

ــ تأكـل ؟

ــ شبعان .

سقطت عيناى على كتفها وصدرها المستقر فى سـوتيان الدنتلا البيضاء .. موانىء بعيدة ونوارس مجنحة وخلجان لأوطان مجهولة ... وحدى اعبث بحصى المـاء اندفع يائسا مقاوما تيـار البحر ، بينما موجـه يلطم الصخر ثم يعـاود انحساره ليلطمه من جديد .

طفا الليـل من النـافذة المشرعة .. قبلت صدرى وعاودنى الحنين .. كان حنينا عطوفا .. مرافىء الأمان وحـدود الزمن المنقضى (لو يتوقف الزمن فى لحظته النهائية) .. ارض الوطن جسد منطرح تحت ضوء القمر الغـامر .. أشجار الشطآن الممتدة عبر الزمن يطوحها الريح بعد زخم الصحارى وايام الهجرة ..

قالت لى : خذنى الآن .. خذنى .

لكنه جـاء .. لم يكن بشريا اول الأمر ... خرج كحشرجة ميت .. استقامت نبراته ووضحت حروفه .. صوت بشرى يخرج من الكهف .. كهف الليلة المطرة ..

نادية .. انت هنا ؟ .

انفعت واقفا وانا اصيح :

ـ بالشقة أحد ؟

خرجت من الحجرة الى الصالة .. اضأت النور وكانت تجلس هناك .. على مرتبة مفروشة على ارض الصالة .. كومة قديمة من اللحـم تنظر الى لا شيء ويدها ممدودة على آخرها .

انفتحت بنفسى كل السراديب المخيفة بسجن (القلعة واجتزت كـل الأدوار الواطئة المتربة متخطيا كل الحيـوانات الزاحفة تتلوى بجـوار الجدران .. اندفعت خارجاً من البـاب .. صاحت بى .. لا تتركنى ، ارجع يا مجنون انها لا ترى .

انزلقت قدمى وهويت من بسطة السلم العليـا الى صحن الدار .. كانت النسوة ماتزال تتحلق حول النـار ورؤسهن تتجه نحوى صامتة .. لم يكن هناك صوت فى اللحظة الأصوت أقدامى .. كنت مندفعا فى أى ناحية تبدو مفتـوحة أمامى كانـت قدمى اليسرى قد اصيبت وربما كسرت .. تساندت على حائط وتمنيت أن يذهب الألم بكل مخاوفى .. خفت من الشرطى وتذكرت اننى لا أحمل بطاقتى الشخصية .. كانت اذنى قريبة من نافذة منخفضة وأتانى صوت ينتحب .. كان لشيخ عجوز وكان شبيه بصـوت أفزعه الظلام .. وتذكرت أبى الشيخ والليل مدى هائل لا يريد أن ينتهى .. استلمت الشارع المؤدى الى المحطة .. كان المطر قد توقف وشبورة خفيفة تسبح فوق الوحل بينما الألم فى قدمى حافر جواد يدب فوق لحم حى .

الميدان يسـتقبلنى بانواره البرتقـالية واكشـاكه مستسلمة لبرد الليلة .. كانت البنت تبكى وحدها والأم فاردة يدها فى النور الشحيح وكان الوشم اخضرا على ذراعى باسمى وباسم موطنى وكانت الطيور مهاجرة وكنا نتكلم فى السياسة والفن وعن الوطن وكان مكتوبا على الحـائط بلون أحمر .. يحيا الوطن الموت للأعداء .. وكانت تلوح مقهى (لا بورصا نونا) فى جانب منها فترينة من زجـاج معروض بداخلها لوحات وتماثيل

ووجوه من كل لون وصنف .. امريكان ويهود وفرنسيس وانجليز .. ناس بكروش وناس صفر مهزولين .. صالة مزادات وقرع اجراس .. تماثيل لملائكة وتمـــائم وقلادات فرعونية منهوبة .. اثاثات بيوت الأغوات وتحف لمماليك .. وصف تراحيل على طرق المصارف فى عز شهر أمشير .. حيوانات محنطة داخل واجهة زجاجية .. بندقية صيد وافعى ملتف على عامود يطلق فحيحه فى الوهج المعـــادى .. عصفور ونسر ويمامة بعيون مفقوءة .. كلاب مدربة وصحارى تحتضن بقايا عظـــام بشرية .. كانت فترينة الصور كأرض الوطن وكانت كل الصور ملونة وتحت الرؤيا وكانت اعلا الصورة شمس باردة مخنوقة واناس كثيرين تخرج من الأزقة تحمل العلم المصرى .. وكنت انا التعس المعذب .. ارقب صورة العذراء مريم بوجهها القمري .. لهـــا ابتسامة كابتسامة امى .. شعاع يهبط من اعلا صورتها وهى لا تكف عن الابتسام .. وكنت اناجيها من وقفتى هذه .. اول النهار آخر الحياة .. ولمعة خيـوط النهار تســحب الناس الى الشوارع .

ياعذرا ... يا أم المســيح .. كيرياليسون .. يارب ارحم .. كيرياليسون .. المجد لله فى الأعالى وعلى الأرض العوض .

إبراهيم أصلان

بين حدود الاغتراب وأزمة المثقف الثورى

محمد كشيك

(عن القصة الجديدة)

*** مقدمة اولى حول البناء :**

لا يمكن النظر للعمل الأدبى - فنيا - دون اعتبار لخصائصه المعمارية ، تلك التى تتعلق بالبناء ، وما يتعلق به من عناصر التشكيل الجمالى ، وطرائق الأداء المختلفة ، وكيفيات التعامل اللغوى فى ترتيب وانتقاء وصياغة التراكيب الأسلوبية ، والجملة القصصية ، لذلك فان البناء بقدر ما هو ضرورة تقتضيها « الوحدة العامة » وسلامة القصور الأدبى ، فهو أيضا جوهر العملية الابداعية وحقيقتها الفاعلة ، بما يمنحها من أبعاد مختلفة « دلالية ، رمزية .. الخ » ، كما أنه تعبير عن الشخصية ، وعلامة على « البصمة الخاصة » وتأكيد للهوية الابداعية فى تجلياتها الفنية ، وهو - فى النهاية - بمثابة العمود الفقرى ، والعصب الأساسى الذى يؤثر - بصورة بالغة التعقيد - فى توزيع دورة الايقاع (النغمة الأساسية) التى تمنح العمل الأدبى تفردا خاصا وتهبه الحيوية والفاعلية والانسجام ، بما يؤكد تكامل العملية الابداعية ، وتضافرها .

* عن بدايات لا يمكن تجنبها :

حينما بدأ « **يوسف الشارونى** » رحلته الابداعية ، واطلق رائعتـه الأولى « العشاق الخمسة ١٩٥٤ » فقد فتـح مجـالا واسعا للتأثير ، واطلق العنـان ــ ربما للمرة الأولى ــ للقصة المصرية القصيرة أن تجتاب طرقا جديدة ، غير آهلة ، ومسالك لم تكن مأمونة من قبل ، كما أنهـا لم تكن مألوفة ايضا ، فقد تجـاوز بابداعاته المتنوعة تلك « التابوهات » المتوارثة ، والتى تحدد ــ سلفا ــ شـكل كتابة قصة « محترمة » ، وكانت قصص مثل « أيام الرعب » ، « القيظ » ، « سرقة بالطابق السادس » و « دفـاع منتصف الليل » بمثابة ارهاصا بروح جديدة ، استطاعت أن تصيب طرائق القصة التقليدية فى الصميم ، كما فتحت ــ بعمق رؤاها ــ آفاقا غير محدودة لتفسير النص الأدبى ا ومحـاولة تقييمه على نحـو جديد ، كما فتحت البـاب ــ على مصراعيه ــ لحاملى مشاعل التجديد ، وسمحت بعد ذلك لجيل كامل ، أن يطرق ابواب عوالم جـديدة ، ويعمـق ايضا فى تلك الروح المختلفـة ، التى بداها « يوسف الشارونى » وربما معه فى نفس الوقت الكاتب « ادوار الخراط » ولعل السبب فى عمـق نفـاذ تأثيرات « الشارونى » بكتـاباته ، يرجـع الى تلك النزعات « الكافكاوية » التى ميزت أغلب كتاباته ، بما فى ذلك من لجؤ الى منطقـة الاسترابات ، والهواجس والكوابيس يغترف منها مواضيعا لعالمه ، وذخيرة لقصصه ، بما ساعده فى تصوير أزمة المثقف ــ البرجوازى ــ وتناقضاته فى مجتمع متخلف . فناءت معظم شخوص قصصه تحت ضغوط قهـرية لا سـبيل الى تجنبها « أنظر المطاردة فى دفـاع منتصف الليل » أو الفكاك منها ، كما عانت شخصياته دائما من مشاعر الاضـطهاد ، والشـعور بالاحبـاط ، وفقدان الهدف والعجز « القيظ ــ العشاق الخمسة » وساد معظم أعماله احساس دائم بافتقاد الصلة ، والاغتراب عن الوقع والوقائع المحيطة ، ولعل هذه السمات بكاملها ، قد انتقلت ــ مع بعض التطوير ــ الى الجيل التالى ، فمن معطف هذه الاسترابات ، والشعور باللاجـدوى والعدمية ، وخيبة المسعى والاحباطات المستمرة ، خرجت ملامح تيـار قوى ، أفرز تجلياته متبلورة فى معظم اعمـال قصاصى جيل الستينيات .

ــ ولقد كان الاحساس بالاغتراب ، هو القاسم المشترك الذى توزع عادلا بين أبناء هذا الجيل ــ وكان ذلك لاسـباب كثيرة متنوعة ، لعـل أبرزها عزلة المثقف المنوط به عملية التغيير ، واحساسه الدائم بالعجز عن احداث اى تأثير ، نتيجة لحجم المفارقة بين الشعار المطروح ، وما يفرزه الواقع من تناقضات ، فكانت عزلة المثقف نوعا من الدفاع الآمن ــ ان صح التعبير ، بعيـد عن تلك الصراعات المحتدمة ، وازداد حجم هذه العزلة

بمرور الوقت ، فلم تعد انفصالا — يتيح مسافة آمنة — عن الواقع ، بل تعدت ذلك كله لتصبح عزلة عن الذات أيضا ، واستمر هذا الاتجاه يعمق على نحو سلبى حتى وصل فى نهاية الأمر الى حد الرعب من مواجهة الواقع ، وتحدى مشكلاته بشكل أو بآخر ، مما قد افسح المجال — فى ذلك الوقت — لمزيد من الغموض والتشكك ، وتفشى النزعات العدمية فى الفن ، وخاصة (القصة القصيرة) .

— وربما كان هذا الاغتراب الذى تفشى بين ابناء جيل الستينيات فى مضمونه من المواجهة السلبية ، والتعبير الرافض ازاء ما يتم من تجاوزات ، أو كان نوعا من ادانة تكتفى بالاحتجاج ، والانزواء داخل قواقع العبثية ، والتجريد ، والغموض ، وليس هناك اكثر اغراءا من سحر التجريب ، واستحلاب العناصر الشكلية فى مثل تلك الأحوال ، وكاد هذا التمرد — بكل ما يحمله من جموح وجنوح — أن يتحول تحت وطأة الاتجاهات العدمية الى نوع آخر من الانصياع الايجابى ، أو التقبل المعكوس لكل ما هو قائم ، فى ظل حركة ابعاد وابتعاد المتلقى الأساسى للعملية الابداعية ، لذلك فانه سوف يكون مفيدا محاولة اعادة تقييم وتقويم — أدب الستينيات — بكل ما يحمله من مؤثرات ايجابية ، واشكال جديدة ، وايضا بكل سلبياته ، والتى حدت من دائرة التلقى ، وابعدت فن القصة — الى حد كبير — عن قطاع عريض من القراء .. ولعل معظم المحاولات الجيدة التى يبذلها كتاب السبعينيات فى القصة القصيرة ، تجاهد فى سبيل تجاوز تلك السلبيات — مستفيدين فى نفس الوقت — من حجم الانجازات الهامة التى حققها الجيل السابق عليهم، ظهر ذلك فى تيار الابداع المستمر لقصاصين موهوبين امثال : محمد المخزنجى، يوسف أبو رية ، محمود الوردانى ، ابراهيم عبد المجيد ، جار النبى الحلو ، محسن يونس ، قاسم مسعد عليوه ، سحر توفيق ، ابتهال سالم ، احمد والى ، ...... وآخرين .

❋ حول ابراهيم أصلان — والتجديد مرة اخرى .

— لقد استفاد « ابراهيم أصلان » من معظم التحولات الجديدة التى أصابت فن القصة ، فاستطاع منذ أول ضربة فأس — أن يحفر لنفسه مجرى متميزا ، شديد الخصوصية ، فهجر طريقة مألوفة فى القص ، واعتمد لنفسه منطقا خاصا ، يتكأ على فعالية الأداة وقدرتها على تفجير مناطق تعبير مختلفة ، فاتسم اسلوبه بالتكثيف ، والبعد عن الوضوح المباشر ، كما اعتمد على حرفية تقنية ، ظهرت فى طبيعة استعمالاته الخاصة لحركة المفردات ، ونبوه عن الحشو ، وميله الشديد الى الاقتصاد فى اللغة الذى يصل حد التقشف ، مع حيادية صارمة ، ترصد وتحلل من بعيد — دون المشاركة ، وغياب أى بارقة لعاطفة تشى بانحياز الى طرف ما ضد آخر ، ولعل تلك

« النظرة المتعالية » الى الواقع قد سمحت للعـلاقات المجردة أن تقتحم عالمه ، فصارت الشخوص عنده مجرد رموز ، وهياكل تفتقد الى الحضور الواقعى المجسم ، واصبحت الأحداث علامات لعلاقات تومىء ولا تشير ، تنمو داخليا وفوق مخطط سابق اعد له الكاتب ، وحرص على تنفيذه بكل دقة ، من هنا تبدو مهارته الشديدة فى احكام البناء ، وفى تصوير الجزئيات الصغيرة ذات الدلالة والأبعاد المختلفة .

— وعلى الرغم من تلك الحيـادية التى تعكس انفصالا ، وبين تلك الأحادية التى تعكس موقفا من العالم ، فان — ابراهيم أصـلان — قـد استطاع بمهارة فائقة ، ان يخضع ذلك العالم المحدود لتصوره الخاص ، مفصحا عن وجهة نظر تستحق المتابعة ، والدراسة ، عاكسـا — فى كل ما كتبه — موقف جيل المثقفين ازاء أحداث عامة ، كمـا استطاع أن يبلور فكرة التجديد ، فى اطار تطور القصة من خلال جهد ابداعى مخلص تمثل فى عطائه المتميز لفن القصة القصيرة ، والذى ضمته مجموعته الأولى « بحيرة المساء » .

— وفى أولى قصص مجموعته الأولى « الملهى القديم » تتأكد بعض الخصائص الأولية التى يعتمد عليها الكاتب فى صوغ عالمه ، فالعلاقات بين البشر تفتقد الى اى نوع من أنواع التواصل ، بل انها تحمل نوعا من العداء الخفى ، فيصبح التحاور عنده وسيلة للانفصال ، وليس واسطة للاتصال فمثلا حوار « الرجل والبائع » لا يفصح عن اى تعاطف ، فتبـدو الكلمات وكأنها رموز « شفرية » حيث لا أحد يهتم بالآخر ، ويسيطر على القصة — أولها حتى آخرها — « مود » عام ، حيث يغلف الجو باستكانة مريبة — غالبا فى منتصف الليل أو قبل الفجر بقليل — وفى القصة يتقدم رجل ضئيل الحجم ، يرتدى معطفا اسود الى ناحية ميدان « الكيت كات » ، وفى جو غائم ، يقترب من الكشك الخشبى المفتوح وسط الميدان ، ليسأل البـائع (بصوت خافت) : عندك دخان ، ويدور حوارا متقطعا بين الرجل والبائع ، يعكس بنهاياته المبتورة نوعا من افتقاد الصلة ، وغياب الالفة ، وسـيادة جو الوحدة والغياب .

— عندك دخان ؟

— هز البائع راسه : عندى .

— ماركة معدن ممتاز .

— . . .

— اعطنى علبة دخان ماركة معدن ممتاز .

ويتكرر ذلك النمط الحوارى فى اغلب قصص المجموعة ، حيث يبدو وكأنه يتم بين افراد يتحدثون لأول مرة فى حياتهم ، فيبدو دائما وكأنهم جزرا منفصلة فى عالم شديد الاتساع ، وفى القصة اشارات مختلفة ترمز الى معان عديدة ، فبائع السجائر يجيب على اسئلة (الرجل ضئيل الحجم) دون رغبة حقيقية فى الكلام ، وفى نفس الوقت لا يعرف اذا ما كانت ساعته متوقفة أم لا (يبدو انها متوقفة) وكأن علاقته بالزمن يحكمها قانون آخر ، غير ذلك الذى ينتمى الى الزمن العادى ، وتنحرف باقى القصة بالأحداث على نحو مفاجىء، حين تظهر امراة — فى ذلك الجو الليلى — على الشاطىء ، وتنسج لنا القصة مأساة تلك العجوز التى (تضع الأقفاص وتنام تحتها بجوار الماء فوق الزبالة) لأنها تحب أولادها ، ولا تريد النوم معهم حتى لا تعذبهم — انها بالقطع عملية مؤثرة ، لكن يعيبها افتقاد السياق العام الذى يدفع بالأحداث دونما تشتت ، فتضيع معالم كثير من العلاقات الدالة ، لذلك فان اتجاه حركة — الايقاع — فى نواح متعددة ، يساهم فى بعثرة رؤية الكاتب ، وان كان يمنحها بعضا من الغموض ، ويؤكد على جو اللامبالاه ، الذى يحرص الكاتب دائما على تأصيله فى معظم قصصه التالية (خفتت مصابيح الاضاءة ، وشحب وجه السماء ، وهبت دفعة هواء أطاحت بعلبة سجائر فارغة ، كانت على الطوار ، ثم عاد السكون يغلف الميدان) .

— وفى معظم قصص « ابراهيم أصلان » توجد مسافة — مأمونة — بينه وبين الشخوص التى غالبا ما تتحرك بداخل حيز ضيق ، لا يسمح لها بحرية الحركة الطبيعية ، ويؤكد هذا الحصر المكانى على رغبة الكاتب فى السيطرة على مقدرات عالمه ، بحيث لا يفلت منه خيط ، كما يدلل على طبيعته الراصدة ، التى تكتفى بمجرد الرصد دون أى بادرة تنم عن التعاطف مع شخصياته المتنوعة ، والمتعددة ، ففى « رائحة المطر — نوفمبر ١٩٦٥ » يبدو الحوار بين جلساء المقهى وكأنه يدور بين طرف واحد ، فتصير الكلمات والألفاظ ، والتعبيرات متشابهة — حتى المشاعر أيضا — فلا نكاد أن نميز بين بعض الشخصيات ، فكلهم يجمعهم مزاج واحد ، ولا يختلفون فقط الا فى مظاهرهم الخارجية — فالهوية الشخصية تكاد تكون غائبة ، وتبدو محاولات الاتصال فيما بينهم كأنها نوع من العبث ، لكن تبقى هناك رغبة عارمة فى كسر ذلك الطوق (غالبا ما يفعلها مجنون) مثل ذلك الشاب الذى يحاول اختراق ذلك الحاجز الصلب ، بتقبيل الناس على اكتافهم فى الشوارع (فى المرة الأولى وقف هذا الشاب واعترض طريق رجل هادىء المظهر ، احتضنه ، وقبل كتفيه بضع قبلات ، وبعد أن أراح رأسه على صدره ، أخلى سبيله) لكن دائما ما يعود الحصار ليحكم دائرته حيث لا يترك منفذا للهروب ، فالشخصيات دائما مهددة بالسقوط ، واذا ما كانت هناك مقاومة ، فهى تعكس رد فعل سلبى تجاه ما يحدث ففى « التحرر من العطش —

ابريل ١٩٦٦ ») يواجه البطل أزمته امام صديقة صاحبـــه ، التى تحـــاول استدراجه للخيانة ، فلا يكون أمامه — تعبيرا عن احتجاجه — الا أن يقوم بخلع ملابسه ، ويجلس امامها عاريا ، فى محاولة منه للرفض الصامت ازاء ما يحدث ، انه يبدو فى ظاهره احتجاج سلبى ، لكنه مؤثر الى اقصى حد ، (مسحت بيديها على أسفل فخذيها من الخلف ، وعندما استدارت ، اهتزت من مكانها ، ووضعت يدها على فمها الذى ظل مفتوحا ، وفى خطوات بطيئة تقدمت من امامه لتخرج ، اما هو فلم تصدر عنه أى حركة ، بل ظل عاريا وصامتا كما هو ، وعيناه خاليتان من كل تعبير) .

— وفى معظم اعمال كتاب « الستينيات » تبدو ظواهر العقم والخواء وافتقاد التواصل ، كأنها اقدار متسلطة لا سبيل الى الفكاك منهـــا ، وهى غالبا ما تأتى منفصلة عن سياقها — الاجتماعى التاريخى — لكن قصة مثل « العازف — يوليو ١٩٦٩ » استطاعت أن تنفذ الى صلب الخلل ، وتتلمس مظاهره ، انها تعتبر مشروع ادانة لهؤلاء الذين أوهمونا — بالخداع — انهم يحققون الحلم ، بينما كانوا يستبيحونه ، يعملون فى « جوقة » كبـــيرة ، يعزفون على آلات اغلبها لا يعمل بالفعل ، يزيفون الواقع بالمظهر الخارجى البراق ، تبدو عليهم مشاعر الثقة والعلم ، لكنهم لا يعرفون أى شىء . . فقط يؤدون أدوارهم التى رسمت لهم باتقان وعناية ، والقصـــة تجسيد كامل لعذابات وطموحات جيل ، ضـــاعت تحت انياب واقع ترفعـــه وتسقطه الشعارات . فالبطل — الذى لا يعرف العزف على أى آلة — يجد نفسه مضطر تحت ضغط الظروف ، أن يقف امام الجماهير — وسط جوقة كبيرة — ليمثل دور العـــازف ، وحين يكتشـــف أنه لا يعرف أى شىء ، ويحـــاول الاعتراض على دوره ، يطمأنه المتعهد (انك لن تفعل شيئا سوى أن تظل جالسا طول الوقت) فلا يجد فى النهاية مفرا من الدخول فى اللعبة ، واتقان الدور ، فينتعل الحذاء الأسود اللامع ، ويرتدى القميص الأبيض الناصع والسترة السوداء الضـــيقة (انحنيت الى الأمام ، ورأيت الجورب ظاهرا بأكمله تحت السروال الأسود ، مد المتعهـــد يده داخل جيبه ، واخـــرج « بابيونا » اسود وربطه حول عنقى ، وسوى ياقة القميص الأبيض ، ثم ذهبا عنى الى الركن البعيد ، وراحا يتطلعان الى (وحين تقترب البروفـــة النهائية ، ويكون كل شىء متأهبا ، مستعدا ، يمسك بآلته وقوسه ، مطيعا لكل ما يصدر اليه من تعليمات (قرب أوتار القوس من اوتار الآلة دون أن يتلامسا ، بحيث يظن هؤلاء الناس الذين يجلسون امامك فى الصالة انك تعزف) وحين يسأل البطل فى القصة عن باقى رفاقه « الجوقة » يعرف أن أكثرهم مثله ، لا يجيدون العزف على اى آلة ، فقط . هم دمى يتحركون ، يمارسون لعبة الخـــداع ، والجمهور فى الصـــالة يصفق الآلات مقطوعة الأوتار ، لا يصدر عنها اى صـــوت ، ولا يجيـــد عازفيها ســـوى تحريك اعضاءهم ؟ ! .

وبعد انقطاع عن كتابة القصة القصيرة دام لأكثر من عشر سنوات ، عاد « ابراهيم اصلان » وقد انجز روايته « مالك الحزين » لكتابة القصة مرة أخرى ، وفى معظم قصصه الجديدة ، والتى نشرها تباعاً « جلباب صغير أخضر — الدوحة ١٩٨٢ » « حفنة نور — الدوحة يونيو ١٩٨٣ » و « العم محمد — الدوحة نوفمبر ١٩٨٣ » و « مأساة الفحام — ابداع فبراير ١٩٨٣ » نلمح جملة متغيرات اساسية طرات على اسلوبه وطريقته فى القص ، فلم يعد هناك ذلك الرصد المحايد للتفاصيل الصغيرة ، والتى حل محلها نوع من الاقتراب الحميم والالفة الظاهرة ، كما غابت نزعة تجريدية صارمة ، وظهرت ملامح جديدة للابانة والبوح ، وصارت الرموز المبهمة ، علاقات واضحة تعكس رؤى لشخصيات من لحم ودم ، كل ذلك انعكس بشكل جلى على طريقته فى التعبير ، وانتقاءه للمفردات ، وتشكيل هيكل عالمه ، مستفيدا فى ذلك كله من حرفية لغوية ، وقدرة على تصوير الجزئيات وفهم دقيق لمغزى العلاقات المتشابكة وتنوعها ، فاكتسب الحدث بصورته الجديدة تدفقا وحيوية ، واصبح اكثر امتلاءا وخصوبة ، وتجلت معظم شخصياته بثقلها الموضوعى وحضورها الواقعى ، لتفصح عن كيفيات جديدة فى اسلوب التعامل القصصى عند الكاتب ، وتحولات فى شكل تعامله اللغوى ، وطريقة بناء الجملة القصصية ، كما اختفى أيضا ذلك الولع التكنيكى ، الذى جعل من معظم أعماله الأولى ، ترجيعات لنغمات أتقن عزفها حتى كادت أن تصبح متشابهة ، وصارت القصة عنده معزوفة انسانية بسيطة ، تستقطب مجموعة من المشاهد والأحداث المختلفة ، تأتلف لتكون نسيجا غاية فى البساطة والعمق ، وبذلك نجده فى مرحلته الجديدة ، وقد اقترب من دائرة التلقى ، وأوجد حلولا متوازية لتلك الاشكالية التى وقع فيها اصحاب التجريب ، وعلى الرغم من ذلك كله فانه مازال هناك — فى الأعمال الجديدة — مشكلة رصد تحولات الواقع ، والكشف عن تفاعلات العمق فى مجتمع يتغير باستمرار . .

● قصة قصيرة ●

صلاة سمراء

حيـاة الرايس

تونس

دهـــــر :

وانت الى هذه الصـــــخرة موثوقة بآخر الشـــارع حيث تعودت انتظـــاره .. فى ليـلة مثخنة بالظلمات ترفض أن تنتهى وترفضين .. انتهـــاءك فيهـــا .

تشدين الى جسدك فستانا لم تفلح الرياح فى اقتلاعه منك ولكنها كانت تثير زوبعة من الشعر حول وجهك الذاهل تهدهدا حبات المطر تعلق ببعض الخصلات فتلبدها على وجهك الذاهل لتنزلق بعد ذلك ســـواقى حول عنقك باقى الجسد .. وتشتد حاجتك للدفء ويشتد المطر ..

مطـــر :

فى النفس وجع

« متعبة أنا ... اسافر فيك .. أحاول أن ارســـم فى عينيك خارطة الوطن » ..

تشرذمت الذات

حـــلم :

عنيد ... عنيد ... عنيد ...

مابينك يراودك عن نفسك

« الحلم لص ... يختلسنى اليك »

الاغراء بالزمن الآتى ! ....

« بلى الحلم جســور تصلنى باناس ابحث عنهــم ولا اعرفهم يطلع الصباح ! الجسور تتجمع غريبة حولى »

اليوم يزحف ! يزداد ركضك حول عربات الموت .

تستباح المدينة ، وانت المحراث الذى يغورها طولا وعمقا

قفـــز !

اسوارها اشلاء خارجها ... بما فيها

تغوصين عميقا فى جوفها تدفنين غربة .. غربة .. غربة ..

ذنبا .. جثة هامدة تركضين فى كل اتجــاه ..

« تتسابق المسافات فى داخلى »

لا تستطيعين التماسك ، ولا اللحــاق بجنونك ، تغرســين عينا باهتة فى هذا وذاك . الوجوه ممنطة

« يروعنى الصنم ، اثب على التماثيل اضاربها ببعضــها اطــاير شظاياها لهبا فى كامل ارجائى ــ المدينة » تتطــاير تحلق التماثيــل فى فضاءات غاب بونها .. وتتهاوى عليك الأصنام رادمة اشلاء اسوارك

عمــار :

« نمت عمرا افقت بعده »

المدينة ... وعهدك بها ... مقبرة كبيرة ! غدقت آفاقها رائحة حضارة عفنة تتسيب من جلود نساء مصبوغة . مشوهة ورجال ادمنوا الجثث ختم على حواسهم شم رائحة القرنفل .

سحبت جسدك من تحت الأنقاض تحاملت حتى وصلت الصــخرة وتقنطرت عليها من جديد حيث تعــودت انتظاره فى ليلة متخنة بالنجوم ترفض أن تنتهى

« وارفض أن انتهيها ،

سأستلقى للشجر يفتح خلايا جسدى ، يبدد الحزن المعسكر فيها لتسكنها رائحة الزيزفون » ...

« لن اهب نفسى »

للشجر الأخضر ... بعـــد اليوم اضاجع الشجر ! حـــتى الموت حتى الحياة ...

عيناك مسمرتان بآخر الشارع ...

المطر يحفر سواقى بين حنايا الأضلع ، يسرى مع شرايينك ، يغسل ادرانا تنحدر وديانا ، يهمى جميـــلا على جسد انقلب الى واحـــة تنكح بمائها ، ويهمى ناثرا أوراق الشجر : كونا يعزف نغمـــا جدأدا ، يسكت صوت نحيب صامت داخلك

« عاشرنى طويلا »

حيـــــاة :

حياة تتمر ما بين الأضلع . واثبة من الأعماق . تنبثق شـــعاعا من العينين يخترق الكون رغبة فى الابتلاع .. فى الذوبان ... فى ... بدا الكون وجها نظرا كالشمع المطر كوكبة كبيرة تتلألأ جوهرة ... انتشر زهر اللوز والليمون ... عجت الارجاء برائحته ...

« تتخللنى رائحته ، أردتنى ثملى ... تلاشيت حتى اشتهيت اشتهيت المـــوت اشتهيت الموت فيك » .

« ايها المنتظر مازال الطفل فيك يلهو بلعبــــه ... يتسلى بتقليب صفحات منعته عن قراءة سطور لهيب قصة صمت فى عينى امرأة ...

« أيها الطفل الفارع الطول تغرينى سمرتك ... » .

تجتاحك قامته سندياته تعلو فى داخلك تضم اشلاء اسوار مدينتك ... تتعاظم ... تفوح ... تنمو ... يتناثر أريجها على شفتك :

« أموتك ! »

فى داخلى يكبر حب

ينمو الحلم ... بين يدى ... نجمه ... على كفى ... اتيتـــك ألم تلاحظ ؟ ...

انتظرته صباحا يشرق على جبينك ... ليلا ... ليلا .

الحلم ... الحلم ...

« وجهك يلاحقنى »

يتراءى لك فى كل شىء ... فى المشط ... فى الكحل .. فى القلم الذى به تتزينين ... وجهه يغزو خارطة الوطن .

« أدمنك ... أدمنتك »

يستحيل العيش خارج حدود الوطن ...

« صدرك مساحتى الوحيدة التى أستطيع أن أمارس فوقها طفولتى وجنونى .... »

زلــزال

تشمين رائحة الزلزال ..

« يدى تمتد .... تمتد .... الى آخر ... آخر ... الصـــحراء وليت ظهرك ... تواريت .... ابتسامة زهو تراقص شفتيك

« اجهض الحلم فى رحمى »

دمعة كبيرة فى وجه الصحراء ...

« أيها الطفل ! اننى امرأة ! قدرك والولادة ولو فى زمن الموت » .

● شعر ●

حوارية اللون .. والخطوة الواحدة

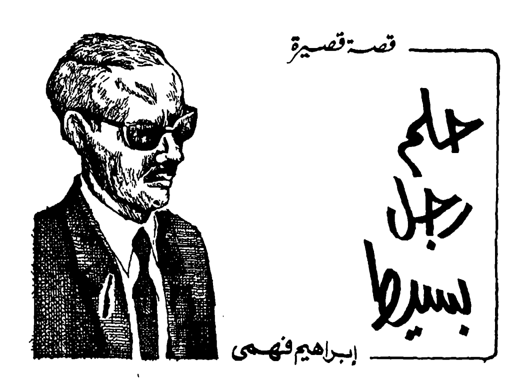
محمد السيد اسماعيل

خطوة واحدة .
بعدها يهدأ النيل ،
والضفتان تبوحان لى بالمسرة
والشجرات العرايا ،
يوقعن أسماءهن على الأرض ،
يكتبن تاريخ ميلادهن .
والأرض ترجع نحو المدار الحقيقى
ثم تعلن زلزالها وتجىء .
خطوة واحدة .
هى كل الأساطير ،
كل الذى نسجته العجائز فى رأسنا ،
حين كنا صغارا ،
فنهرع نقبع فى ركننا ونقول الشهادة
خطوة واحدة .
كنت وحدى أحدد الوانها ،
وأقيس المسافة
حين يلعق ليل الأفاعى دمى
ثم يغرس أنيابه داخلى
معلنا فوق أرض الفجيعة ديمومة الموت ،
والنازفون يلمون اشلاءهم فى بلاده
والرعب يملأ أسقفهم والحوائط .
خطوة واحدة .
غير أنك قد تخلدين الى النوم

والليل ينسج خيطا فخيطا فخيطا ،
خيوطا من الوهن المستبد ،
تلفين نفسك فيهـا
ولا تستطيعين أن تنهضى حين تأتى القيامة ،
والأرض لا تسترد ،
ونغدو على حافة النـار والنـار لا تتقد .
وتموت القيامة
هى الخطوة الواحدة
كنت من قبل حددت ألوانها ،
ثم قلت العـلامة
لونها كان يبدو على شرفتى أحمراً
يستفز الرقاد ويستل من داخلى هداتى .

* * *

يأخذ اللون شكلا جديدا له هيئة فارعة
يظهر اللون فى هيئة فارعة
يترك الشرفة الخارجية حيث الهواء الملوث كان يعم المكان .
ـ لا تخف
قال لى وهو يدخل فى غرفتى
يمنح الأرض بردية ثم يجلس فى حدة وجهامة
ـ سوف أهديك كيف المسافات وهم ،
وأنك أو أنهم تستطيعون أن تنفذوا
فاستمع :
هذه الأرض لا تستطيع التحرك نحو المدار الحقيقى
الا اذا جذبتها يد ثم يد .
ـ سيدى لم يبـايع أحد
وأنا واحـد منفرد
والأرض ليست تلين
والنـار لا تتقـد
ـ أنت حملت وحدك كل الأمانة حين عرضت على الأرض بعض الأمانة،
لم تستجب ... فامتثل
هكذا أخبرتنى النبوءة أنك أول من يمسك الخيط أول من يبتـدأ
شكل الأرض بين يديك وحدد تضاريسها الغائمة
ربما أنجبت صبحها المنتظر
سوف تأتى اليك الرعيـة ،
والشجرات العرايا سيكتبن تاريخ ميلادهن
كما قلت فى أول الخاطرة .



من فم جريدة الصباح لا من فم احد ، تأكد لديه النبأ (أن الذى وراء تعامد الشمس على أم راسه ، على ما يجاوز الساعتين ، ليس هو مترو الانفاق ، ولا سيارة الرئيس ، انما (حصان) مات واقفا (بنص السكة) ، ولم يبك عليه احد سوى صاحبه .

.. ولما مر بسيارته قبالته حياه ، ولم يبصق عليه ، اسوة بالآخرين ، لكنه راعى حرمة الموت ، دفع أصبع الشاهد ، قرأ الفاتحة ، وخير شاهد على المدينة التى نجلت على الميت بصحيفة مهملة ، جسده العارى ، ودمه الذى خضب قواعد أعمدة النور والبرق .

ثبت صورته النهائية ، على سطح مرآة العربة ، واحتفظ بها ، عينان لهما من أيام الفتح المبارك عشم ، جسده الذى لم تحسب عليه طعنة رمح أو سيف ، فمه الذى صهل دما ، ثم عض فى حواف الطوار ، وعصابة خضراء ، من شارع الأزهر ، معلقة فى رقبته .
.. وعرف للمرة المائة ، أن فتى فى عمر اولاده ، كان رصيده الهتاف والحجارة ، قد سقط نصفه حى ، ونصفه ميت ، والذى لا يراه أحد من الصورة سواه ، أن بنات المدارس بالخليل ، أخذت من دمه ، كتبن على كراسات التاريخ (انا العائدون) ، ثم فرحن بالبراق الميرنح فى كوفيته ، والقدس المغزولة وابتسامته .

عندئذ حسب الحسبة مؤقتا ، فانتقص الخيل مهرا ، والفرسان فارسا ، وزاد من عدد الاعداء اثنين ، ولم يزل أطفال المدينة

يركبون المراجيح ، ورواد المقاهى يلعبون النرد ، وينغمسون حيال الكرة فريقين ، وما زالت برامج الراديو ، على كل الموجات ، لا تتضمن الخبر ، وتواصل البث ، والرجال يختلسون النظر للبنات الباحثات عن الاعجاب والروائح ، .. ادار مؤشر الراديو ، وتمنى أن يخاطبه احد بالعزاء ، فلم يجد ، فاستقر على موسيقى جنائزية ، (ودندن) بقصيدة من باب الرثاء ، غنى اغنية ، عددت بها امة ، حين كادت أن تقتله الخيل :

ولا كل من لف العمامة زانها .

ولا كل من ركب الفرس خيال .

.. صرخ من فمه صرخة الرماح ، هز قدميه ، وضع اللجام فى يده ، أستغنى عن الركاب ، رسم فى ذهنه خطة النصر وأحكامه ، ثم أقتحم ، عندئذ أصطدم صدره المنشرح بعجلة القيادة ، داست قدمه على الفرامل خطأ ، اكتشف أن الذى اصطدمت به رأسه هو سقف العربة ، وأن الذى كان فى يده هى عجلة القيادة ، وأن الذى يصفر له ، ويصفق من خلفه بالتشجيع ، هم جمهرة السائقين من جنس المهنة ، وكانت أفواههم مملوءة سبابا فحرك عربته ، ومضى .

.. جلس على مائدة الغذاء ، ولم يقبلها ، جعل الصحيفة حائلا بينه وبين كل أدوات العالم الخارجى ، رفعت عليه الوصف التفصيلى للمباراة من الراديو ، وقضمت أظافرها حسرة على كرة طائشة بعيدة عن حلق المرمى ، مد يده الى طبق الطعام ، فكان للخبز الوانا ، منها لون الدم المتجلط هناك على الطوار ، وميدان الخليل .

كانت ترسم له على صدر البلوفر حصانا مشاكسا ، ويوم ميلاده ضحكا معا ، حتى سقطت رؤوسهما على الخلف ، حين كان الذى بداخل علبة الورق حصانا من الحلاوة ، كانت تسأله اما عن نفسه ، أو عن الخيل ، فحفظت معه الانساب وأسماء الخيول التى انتصرت ، والتى انهزمت غدرا ، فتزوجها ، ثم أتاها حينا من الدهر ، فكرهت سيرة الفرسان ، نزعت من الحوائط صوره القديمة بحلة السباق ، وأبوه الواقف خلفه يصفق له ، حين سبق نور الصبح الطالع ، ثم غلفت الجدران (بالموكيت) وصور لاعبى الكرة ، والذى لم تنزعه منه جرحه القديم ، حين عرفته الخيل من الوثبة الأولى ، فطرحته بعرض الطريق . ثم خيرته بين اثنين ، فاختارها مضطرا ، ولم يتنكر للخيل .

.. استعار من حقيبة الحياكة ، مقصا بحدين ، قطع من جريدة الصباح الصورتين (المقاتل والحصان) ، ترك لسلة المهملات صورة الشرطى الذى سجل الحصان مع العربات المخالفة ، وعربات القمامة ،

ثم ارفقتهـا بصـورة الجنـدى الذى باشر المـوت ، وخلع ضفائر البنـات وقذفهما الاثنين بقلب الحريق .

كان الرجل الواقف بين اضلاع البرواز ، المعـلق على الحـائط ، قد فرغ لتـوه من طلبـات الشـعب ، القى نظرة من عل ، فعرف أصلابه دون عنـاء ، (وقت هاجرت الخيـل مع الفرسـان ، وتوفيق الله ، صوب الأمصـار ، فخلبت الأرض عقول المحـاربين ، ورابطوا ، حضروا موكب الخليفة ، ومقياس النيـل) .

لبس الرجل شـارة الحـداد ، أمـر الفرسان الاعزاء على الخيل ، بصلاة الغائب جماعة ، فصلوا دون الشراكسة ، ثم لعن الارض التى تدفقت نفطـا ، ونساء ، وعربات ، وامتنعت ارحامها عن الخيل ، ثم تقلد سيفه ، ولبس طربوشـه ، وانتعل حـذاءه ، واشفق على العصر .

هجمت على التصاوير ، تجمعها من وجـه المنضدة ، وكادت أن تنشب اظافرها الملونة فى عنق الفـارس ، وتعوصها بـدم الحصـان الذكى ؛ فردها بنظرة قاسـية ، فامتنعت ، ونظرة أخـرى فلصـقت نفسـها بالحائط ، خشـيت عليـه أن يعـاوده « حمار النوم » فيجـرى على ارض الشـارع ، يصهل كفرس ، يزعق كالفرسان ، وهى خلفـه بملابس النـوم ، تحـاول أن تعيـده لذراعيها الجائعين .

استحضر من كتب التاريخ ، كل خيـول البادية ، استعار من حقيبة الأطفال ، علب الاقلام ، اقتبس غرة بيضـاء ، وعينين يرموكيتين ، أعطاه ظهـرا حجازيا ، وسـاقين قادسيتين صحيحيتين ، ثم تركه حـرا على سجيته دون ركاب .

... استحضر من كتب التاريخ ، كل فرسان الحرب الميمونة ، سمى الفارس ، اسم رجل شهيد ، كان يأكل الاعـداء اذا جـاع ، واذا مـات لعن موته البعير ، ثم حـركه صوب فرسه ، ومكنه منـه ، فانطفـات ناركسرى ، وامطرت سـماء البـادية ، زغردت بنـات الخليـل ، زغاريد حقيقية ، طوقن الفـارس بقـلادة ورد من فوارغ الطلقـات ، وعـدنه بالحب ، فوعدهن بالقدس ، ومقـام النبيين ، ثم دبكن له ، ودبك لهن ، ودبكت كل الخليـل ، حيـا الرجل الواقف بين اضلاع البرواز ، وقد فرغ من اعلان الحـرية . صوب نحو الخديوى ، فصرعه ، ونحـو القصر فهـدمه ، ونحو الشراكسة فصرعهم ، رسم للحصان جناحين بلون البراق ، رسـم للفارس ابتسامته ، وجعل وجهته القـدس القريبـة . القريبـة .

قراءة فى المجموعة القصصية
عطشى لماء البحر

محمود عبد الوهاب

عندما نشرت قصص هذه المجموعة فى عدد من المجلات الشهرية فى الستينيات شدت الانتباه بزخمها الشهوى وعنوانهـا العاطفى .. برحابة آفاقها ودوى ايقاعاتهـا .. بجراة تحررها من اسر المـألوف والمشروع والمباح وتدفق لغتها بصور مفعمة بتيارات شعورية هادرة وعميقة الغور . وقد تراوحت الانطباعات الفورية عنها بين حس تقليدى محافظ يأسف على تردى ادب الشباب نحو اشكال من القص تجمع الشاذ والمتنافر والغريب وتبلغ من الغموض حد الابهام جريا وراء ادعاء العصرية وبين محاولة وضع التجربة تحت لافتات لا تغرى بالبحث والدراسة وكانها قامت بالتوصـيف اللازم وانتهى الأمر : هذه قصص تتضمن تجربة جمالية متفردة أو هـذه قصص تحاول أن تقسر اللغة على الافصاح عما لم تخلق للافصاح عنه .

وقد حاولت بعض المقالات النقدية تفسير القصص من منظور فنى يرى فيها نزوعا أدبيا لاقتفاء اثر السريالية التشكيلية أو تقليـدا قصصيا لمسرح العبث وحاول البعض رؤيتها من منظور نفسى يحيل التجربة الفنية الى عالم اللاشعور واسرار العقل الجمعى او من منظور بيئى واجتماعى يتضمن فى القصص اثر ما أثبته المؤلف عن ظروف ميلاده وطفولته وصباه وانواع المهن التى مارسها وموقع اسرته الطبقى ... الخ . كما حاول البعض تفسيرها باعتبارها مع ابداعات الجيل تعبيرا عن رفض الذات الجماعية وتمردها على الواقع السياسى الذى افرز هزيمة سنة ١٩٦٧

لكن محاولات التفسير السابقة مع تنوع اجتهاداتها ظلت قاصرة عن الاحاطة بكل الأبعاد الفكرية والجمالية للقصص المنشورة .

والآن وقد تجمعت القصص فى كتاب هل آن الأوان لقراءتها قراءة تتقصى مفردات أبجديتها الفنية وحدها ودون اقحام لأساليب فى التفسير تبحث فى القصص عما يؤكد صحة مناهجها قبل أن يعنيها تحقيق الكشف وازالة الغموض وامتلاك السر ؟ هل آن الأوان للبحث عن الدلالة الكلية لكل قصة والدلالات الكلية لمجموع القصص كما تبتدى فى ظلالها واصدائها المتداخلة ؟

عرف قراء القصة المصرية القصيرة عبر تعاقب أجيال الأدباء الوانا من القصص : قصة الوعظ او تاكيد الحس الأخلاقى وقصة البرهان على صحة فكرة وقصة الارتقاء بأواصر الانتماء العائلى أو الاقليمى الى مستوى الانتماء الوطنى او القومى واخيرا قصة الانتقال من منظومة قيم تعمل على تأكيدها المجتمعات الاقطاعية أو البورجوازية الى منظومة قيم الولاء للقوى الاجتماعية العاملة والمبدعة ..

وفى كل هذه القصص كان الأدباء مع تباين مواقعهم على درجات الموهبة أو الوعى الفكرى أو التمرس الفنى يحرثون أرضا اكتشفها وحررها لهم اجيال من الأنبياء والفلاسفة والمنظرين الثوريين . أن ما يتمايز به الأدباء على هذه الأرض هو عمق انتمائهم لأيديولوجية ما ومدى قدرتهم على بث الايمان بها واعتناق اليقين بقدرتها على رد ما يموج به الواقع — على السطح — من فوضى أو اختلاط الى نسق متكامل من القوانين .

وفى هذه الألوان من القصص يكون التناول النقدى تقييما لمدى وعى الكاتب بجوهر الرؤية الشاملة التى يعتنقها ورصدا لقدراته على تجسيد هذه الرؤية فى عمل فنى .

وفى هذه الألوان من القصص قد يكون من المفيد للناقد — أحيانا — البحث عن دلالات العمل الفنى فى الظروف التاريخية (الاجتماعية والاقتصادية والسياسية) للكاتب وفى تكوينه النفسى والثقافى وفى الملامح الجديدة للحساسية التى يصنعها مع ابناء جيله .

ولكن كيف يكون الاقتراب النقدى من كاتب مثل مبروك تجاوز مستويات الانتماء الى بيئة او طبقة او وطن طموحا الى تقمص روح الانسان فى مواجهة العالم ؟ وباى معيار يتم تقييمه وهو الرافض لرؤى تجاوزها العصر والواعى بقصور الرؤى — التى عرفها — عن احتواء العالم وعجزها

عن اعادة السلام الى روحه . ان الهدف من الكتابة هنا ليس الدعوة لما تم اكتشافه ولكن الاعلان بكل درجات الصوت والصمت عن عذاب البحث عن يقين .

ان التناول النقدى المتسق مع تجربة فنية لها هذه الخصوصية هو قراءتها بروح الرغبة فى تجاوز المطروح والمعروف والراسخ واستشراف ملامح عالم ما تزال عناصره تتفاعل فى رحلة الانصهار والتشكل طموحا الى بلوغ تمام التبلور والاكتمال .

يتجسد العالم الفنى لمجموعة « **عطشى لماء البحر** » من خلال التداعيات النفسية والفكرية والوجدانية لبطل واحد يحيا تجربة تتكشف اعماقها الروحية عبر القصص المتعاقبة وكأنها مرايا متعددة الزوايا لتجربة فنية واحدة :

لا يحمل البطل اسما ولا تحمل ملامح شخصيته ما ينبىء عن بيئته أو تكوينه النفسى أو الاجتماعى أو الثقافى . ان اهم ما يميزه انه بالرغم من بلوغه عمر الرجال لكنه لايزال يحمل فى صدره قلب طفل : ولع . حسى باللذة والنشوة معا .. تهيىء دائم للفرح والدهشة والانبهار .. جراة على اقتحام الممنوع والمحرم والمقدس .. انخراط فى البكاء عند الحس بالاحباط دون خجل من الدموع وقدرة على الانفعال بعالم صنعته القدرة على التخيل والتشخيص . لكن هذا الحس الطفلى المتوثب للحياة والنمو يزلزله موت الأب « لكنهم داهمونى بالملابس السوداء ورنة الندب عالية محروقة وهم يحملون لى ميتا » (مسيح المراسيم) .

وبموت الاب واهب الخير ومانع الشر ومستودع الحكمة وكاشف المجهول تتقوض أعمدة الهيكل الدينى الشاهقة والراسخة ويتقوض معها الأحساس بالأمان اذ يرتطم الطب المترع بالشوق لأمراح الحياة ببشاعة الموت . فى جحيم ابد الرحم يروع البطل حين ينقض الموت على الابن الذى وهبه حياته انه ينخرط فى تيار السخط الثائر على الأب الغائب (وكأنها ضراعة مقلوبة) لأن غيابه خلع عن الموت قناعة المستأنس الأليف . ان بطل القصة يحاول اعادة وحش الموت المطلق السراح الى القفص التراثى القديم لذا تتعالى حرارة مناجاته للأب : « لقد صعدت اكثر الجبال وعورة لاتحدث معك . ربما كنت قلت لك عن كل ما أحببته فيك من قبل ومنعنى علاؤنا من أن أبوح لك به وكل ما كرهته كذلك وكنت احب أن تعرفه حتى تكف عنه وتكون رائعا كما اريدك » .

لكن ضراعة الروح الملتاعة تتهاوى على صقيع الصخر الماثل : انهار الهيكل القديم واندلع الموت من الداخل مثل حريق يبدأ من قلب القلب . وتتحول الأشواق العارمة لاخصاب الحياة الى بؤر من المرارة فى صحراوات الجوب ويكنف العالم صوت البحر وكأنه هدير العدم المتربص ويتهاوى احساس البطل بالضآلة الى حد الامتلاء بكونه محض بصقة وتمارس حواسه الحياة بآلية التكرار : تتدحرج القدمان وتتأرجح الذراعان ويزدرد الفم الطعام فينزلق الى البلعوم .. تمر المرئيات وتنهمر الأصوات وتهب الروائح وتتحول المخلوقات البشرية الى دمى بلهاء يتوالى التصاقها وانفصالها ثم توالدها فى تعاقب واصرار فارغين من أى معنى .

كانت جحيم ابد الرحم هى قصة مصاولة الاحساس المكابر والمتراجع بوجود الأب والامتلاء بدوى تصدع الهيكل المنهار . لقد كفت السماء عن النبض وبدأت مسيرة اليتم على الطريق الكونى الموحش والمفضى الى هاوية الضياع .

لكن رؤيا تجتاح البطل فتنتشله من قاع الاستسلام للموت : ان يموت الأب لا يعنى ان نستسلم للموت بل يعنى ان نحتشد لقهره بأن يأتى كل منا بالابن فيأتى لنا الابن بالأب مرة أخرى ليحل فينا لكن الابن الذى سيصنع قيامة الأب فى قلوبنا لن يكون ابن الجسد الذى تصنعه شهوة العناق العناق بل سيكون ابن الحب .

ان تقارب قلبين وتوحدهما هو ايذان بشروق شمس الوجود الجديدة .. ومن القاع الموحش الكئيب فى صحراوات الجوب سيرتقى الحبيبان على درب الحب حتى يبلغا درجة الاحساس بالتلاشى فى جسد الطبيعة الأم وحينئذ سيكون الحب فى قلبيهما هو « ما يتوهج فى الشمس ويصنو فى الزرقة ويصلصل فى جريان الأنهار ويخفق فى سماء الأجنحة وبعد كل جوع يأتى عياد حصاد » (مسيح المراسيم) .

ان الحب هو ما يتوج الحبيبة بهالات الأمومة الالهية المقدسة وفى حضنها الرحيب وبين ذراعيها يخلع يتيم الأم ذله وبؤسه ويتمه ويتضرع اليها « الطرق متوحشة يا أماه ولا أحد غيرك مد لى يدا فى هذا الليل ورعانى لأحتمى بحوائطه . لا تتركينى ثانية . لا تتركينى ثانية يا أما » (شلالات الكهف) .

لقد دأب العالم منذ فجر التاريخ على عبادة القوة والمال لكن ماذا حقق بترسانات السلاح وقناطير الذهب محض أمجاد زائفة أمبراطوريات

شاسعة نعم لكنها لم تعرف وجه الشمس الذى يزدهر بالحب « ان ثمة امبراطوريات يمكن أن تتحقق بالحب لا بقهر السلاح كالامبراطوريات التى كانت تتعرى لأنها عشقت النبى » (نزف صوت صمت) بدأ البطل رحلته الوجودية باحثا عن الخلاص من وطأة الاحساس الجاثم بالموت المتربص لاهثا لاستعادة التوافق مع العالم لكن فرحة تحوله من فرد ضائع الى انسان وجد أخيرا معنى لوجوده يدفع به الى الوهم الأعظم اذ يتصور انه يحمل للجموع بشارة الخلاص :

« ارفعوا عيونكم واملأوا الاشرعة بأفق العالم .. ارفعوا عيونكم وانشروها الى أقصى ما تستطيعه الأجنحة .. سنأتى باطفال لن تموت » (مسيح المراسيم) . لكن البطل ما أن يهم بنشر رسالة الحب قاهر الموت بين الجموع حتى يتوقف فجأة فى سقوط مفاجىء « والصمت يطلق صرخة فوق الخضرة التى اخذت تحترق وفوق النبع الذى غاضت منه المياه وفوهته تتطلظى تحت الجفاف الحارق » (الشلالات) . « لقد اوصد باب الحبيبة بلا سبب » (مسيح المراسيم) « ضاعت ومعها الابن الأمل واسفرت ليالى الانتظار الطويلة عن وجه الخواء » (نزف صوت) .

لقد غاضت فرحته الطفلة حين داهمة وجه السؤال الكالح : قد ننتصر بالحب على موت الجسد ولكن ماذا يجد بنا الحب ونحن نموت فى الحياة هل سنواصل الحب ونواصل معه « الاشمئزاز من المحطمين فى الطرقات بعد أن يأسنا من امكان انتشالهم اذ يتضامن كون العالم لا يعدو كومة من حطام ؟ » هل سيزيل الحب من ثوب الأم أدران القذارة ؟ هل سيواجه أمواج الغم الرازح على فقر البيت ؟

لقد أدرك النبى التعس أن ازدهار الروح على الصعيد الفردى لن يغير شيئا من بؤس العالم . قد يحرر الحب أرضا تتسع لقدمى انسان ولكن حتى هذه القطعة الضئيلة المحررة « ستدور بعيدا عنا ونحن نهوى فى الهوة السحيقة التى ليست تحتها أرض » « ليظل المحور الوحيد الذى يدور حوله العالم هو السيخ الذى يتقلب البشر فوق جمراته الجحيمية » . كانت جحيم أبد الرحم هى قصة التيقن من موت الأب وكانت ثلاثية النزف والشلالات والمسيح هى قصة التيقن من موت الابن فهل كانت عطشى لماء البحر تحمل بشارة الخروج من دنيا البشر الهائمين فى الكون الأبد ؟

فى عطشى لماء البحر نقرأ تجربة حب محبطة تدور احداثها فى تلك الأيام التى شهدت أحداث ١٨ ، ١٩ يناير سنة ١٩٧٧ لكن تجربة الحب هنا لم تكن خروجا من معبد تصدعت أعمدته وطموحا الى بناء قدس

اقداس جديد . ان البطل فى القصة لا يكف عن محـاولة استعادة وجـه الحبيبة المختفى خلف قنـاع حجرى لا ندرى من اين يسـتمد صلابته : هل هى الرغبة فى التضحية بالحب على مذبح الامومة ؟ هل هى الرغبـة فى التفرغ لدور سياسى ما ؟ هل من الآخرين (هكذا دون تحديد) الـذين يطوقونها دائمـا ؟

اذا كانت الاسوار ترتفع بينهما بهذه الصلابة الصـخرية فكيف اذن حدث ان انهارت من قبل وتلاشت المسافات حتى نعما بساعات من التوحد الـكامل ؟

لا يقدم الكاتب اجـابة لهذه الاسئلة اذ يعكف على سرد الوصـايا التى ينبغى على العاشق ان يحرص عليها اذا اراد الانتصـار على جيوش العـدو (هكذا ايضا دون تحديد) دون ان نرى علاقة بين جيوش الأعداء والاحجار الصـخرية التى اقامتها الحبيبة تلك التى رفضت نهر الحـب واختارت صحراوات الجفاف وكأنها عطشى لمـاء البحر ؟ .

* * *

يبدو بطل المجموعة (فى قصص الستينيات) وكأنه احتوى فى قلبه كل اطوار الوجود الانسانى : لقد تجـاوزت ذاته الفريدة حـدود البيئة الخاصة الجغرافية والاجتماعية وحـدود الزمان الخـاص التـاريخى او الحضارى . لقد ولد فى وطن هو العـالم باسره من رحم أم هى كـل انسانية المـاضى بقلب يعشق عذراء وحيدة هى كل انسانية المسـتقبل ببصيرة تجوب آماق الأزل والأبد بذاكرة يمكنها ان تتوغل بعيدا لتتقصى من التاريخ البيولوجى البذور الأولى لسر الموت « انهـا تتراجع للوراء اقصى الوراء » عبر تدفـق الظلمـة وشلالات الزمن المشتعل لترى اضواء القمر الشاحب على عذرية الرمال المترامية البيضاء وهناك تقف لتتعقب السر فى ارنب برى يعـدو فى الضوء او فى التواءات افعى او فى رحلة طـائر وحيد يهـاجر فى صمت عبر كل المسافات الهائلة » (جحيم ابد الرحم) .

نشأ بطل المجموعة بين هيـاكل التصورات المثالية للعـالم لكن الأعاصير تهب من معـارف العصر على وعيه وقلبه فتتصدع الأعمـدة الراسـخة .

لكن البطل وهو يعبر فيافى العـالم المنفى كان يتجـاوز آلام ذاته المرتعدة فى قاع الكون الهائل ليطل من محنته الوجودية على آلام البشر انه « الترف » ابن الشعوب المقهورة تحت سنابك الغزو الأجنبى الذى وطأ جسد الام وانتهكه بعد أن خر جسـدا مطعونا بلا يدين » وهو فى المسـيح ابن الجموع البائسة منذ فجـر التاريخ التى « عانت وجودها والشمس تتسلط عليها ربمـا قبل وجـود الزمن الذى نعرفه » وهو فى الشلالات احد اليتامى المـاسورين خلف اسوار الجهامة والغلظة والقسوة .

لقد استشرق البطل تخوم الانتماء الى القوى الاجتماعية التى تئن تحت سطوة الظلم والبغى والتسلط ولكن دون انيرقى هذا الشعور من الصعيد الأخلاقى الى صعيد الوعى الذى يضىء طرق النضال ضد القوى التى تظلم وتبغى وتتسلط لتراكم امتيازات مواقع طبقية تحرسها باسلحة القمع واجهزة المسخ وفرق التضليل .

لقد احتوت عطشى لماء البحر على اشارة غامضة لدور ما للبوليس السياسى فى أحداث القصة مما يعطى انطباعا بخروج الكاتب من دائرة الهموم الوجودية ذات الهامش الأخلاقى الى دائرة الوعى الاجتماعى والسياسى لكن القصة باستثناء هذه الاشارة الغامضة لم تكن الا قصيدة رثاء لحب يموت تقتله الحبيبة مع سبق الاصرار لأسباب غامضة .

لكن قصص المجموعة حتى وهى اسيرة طابعها الوجودى تظل قادرة على ان تكشف بضوء ساطع لأولئك السائرين الى درب النضال ابعاد تجربة انسلاخ الذات من اسر الموروث الموغل فى اعماق الوعى لتواجه العالم وهى تتمزق بين حنين لاستعادة الامان الضائع وشك فى صلابة الهياكل البديلة وحتى تسقط عنها كل الأوهام وتكتمل قدرتها على التحديق بجسارة فى وجه الكون حتى وهو يستحيل « الى جليد يشحب تحت الضوء الأبدى الساكن حيث ستدفن كل الاصوات وتدفن كل رغباتها معها ولحن الجنازة يتلاشى ويظل محلقا صوت ايقاع واحد معتوه لا ينتهى لا يبدأ لا يسمع » (مسيح المراسيم) .

ان الامتلاء بهذه التجربة الروحية بكل مكابداتها هو السبيل الوحيد لاكتمال تحولات النمو وتفاعلات الانصهار وتمام الخروج من ظلام احتراق الأنا الفردية والتهيؤ لاستقبال الفجر الطالع من رمادها المحترق .. فجر الانتماء الوطنى والقومى والاجتماعى يتجاوز . مبروك اشكال القصص السائدة فى الخمسينيات (القصة الصورة او الشخصية او الفكرة أو البرهان او القيمة الأخلاقية .. الخ) ويطفر بالقصة المصرية القصيرة من قصص التتابع المنطقى أو الشعورى داخل الاطارات اللغوية المتداولة الىمستوى القصة الرؤيا — الشهادة .

انه يتخلى عن لغة السرد التقليدية اذ يكتشف قصورها عن تجسيد تجربته الفنية بكل جيشانها وعنفوانها واحتدامها وتلاطم تياراتها الشعورية .. انه يكتب بلغة جديدة تنتقل بحرية عبر أزمنة الوجود الانسانى المتعدد الأبعاد . ومن الذاكرة ذات الطبقات الحضارية المتراكمة يصنع حلما شديد الكثافة ثرى الدلالات تتجسد فيه المشاعر الغامضة والرؤى المبهمة فى تيارات من الصور الناطقة بتفاصيلها الحسية واضوائها وظلالها وايقاعاتها اللونية والصوتية .

يحتوى تلك التيارات الشعورية شكل فنى أقرب للقوالب الموسيقية : تبدأ القصة بموجة شعورية اترعت بايقاعات الهزيمة واليأس تنتقل منه

الى عالم الطفولة بكل مسراته ومباهجه وتوثبه للنمو ثم تتوالى ايقاعات القلب المروع بتصدع الهياكل الراسخة الخائف الى حد الهلع من الموت المتلهف لاستعادة الأمان القديم الصارخ دونما صوت اذ تغور الصرخة فى خواء التسليم بلا جدوى الصراخ . وبعدها تتفجر الحسان الحب وكأنها أمطار البعث وتشتعل الظلمة بأضواء من شموس واقمار ثم يرين الصمت الكونى الأبدى اذ تحترق الشموس وتبلغ الأقمار محاقها الأخير وحينئذ يتعالى ايقاع الهزيمة مرة اخرى تواكبه هذه المرة أصداء انهيارات العالم الجديد اذ تتقوض اعمدته فيتهاوى فوق الأطلال .

ان الشمول الانسانى فى تجربته الفنية يغريه باستلهام تجربة المسيح فتتحول مفردات القصة الانجيلية « الأب .. الابن..العذراء .. الصلب.. الزيتون .. القيامة .. البشارة » تتحول فى المعالجة الجديدة الى قصة نبى معاصر كان يحمل للعالم بشارة الخروج من الجسد الموت الملك الى القلب الحياة الملكوت لكن المسيح الجديد اذ يكتشف قصور نبوءته عن احتواء بؤس العالم يقبل بارادته أن يرفع لترشق المسامير فى راحتيه المشدودتين لكنه يحرص قبل موته أن يوصى كل اليتامى بأن يكفوا عن انتظار الأب وان يكونوا — وهم اليتامى — آباء أبنائهم

يقحم مبروك فى النسيج الانجيلى مفردات من التصور الاسلامى (عندك نخلة فهزيها) وهو هنا ينساق للتداعيات الذهنية الدخيلة التى فرضت نفسها تحت ستار من تشابه المفردات)

لكن مبروك لا يصبر فى بعض قصصه على صياغة الشكل القادر على احتواء التجربة داخل نسيج تكونت عناصره من مفردات الخامة التى يحاول تشكيلها ان ينتقل فجاة من الخاص الى العام :

فى جحيم ابد الرحم نتابع وقع الموت على اب وام غاب ابنهما ثم دعيا للتعرف على جثته وفى حين نتوغل مع الكاتب فى أعماق الجرح الناشب فى قلبيهما نراه يتحول تحت وطأة التداعى غير المنضبط للتأمل فى صور الموت المتعددة البعيدة عن عالم القصة (امراة تحترق او تقتل تحت عيون أطفالها وابناء ينتظرون آباءهم ثم يجدونهم قتلى تحت العجلات وآباء خرجوا بعد أن وقف الضرب المجنون يبحثون عن ابنائهم .. الخ) .

وفى مسيح المراسيم يقدم مبروك صورة للأم تضافرت تفاصيلها فى خلق حضور كامل لأم حقيقية « ينعقد فوق راسها الدخان الأسود المتصاعد غزيرا من الموقد .. قبضتاها مبتلتان من غسيل القدح الصدىء ولأنها تجففهما فى جلبابها لذا فان رقعتين على فخذيها قد تلوثتا الى درجة القذارة.. صوتها خافت وصمتها ذليل وحسرتها لا تنقطع وخطواتها بطيئة وكأنها أرهقت من دفع أمواج الغم الرازح »

لكن مبروك لا يعكف على اعطــاء الشخصية ما يرتفع بملامحهـــا النفسية والفكرية والوجدانية الى مستوى الرمز انه يطرح عن كاهلهعبء التجسيد الفنى قنزا الى الكشف المباشر عن المعنى الشامل الذى تجسده الأم « لقد دهشت لرؤيتها على هذه الحــالة التى اوشكت أن تكون ابدية حاولت أن اتذكر متى بدأت تجلس هكــذا ربما قبل وجــود الزمن الذى نعرفه او المكان الذى يأسرنا او الشمس كشمس واخذت اعانى رؤيتهـــا وهى توجد والشمس تتسلط عليها وتحركات الدود المولود

وكان مبروك يقول للقارىء دون موارية انا لا اعنى بالكلام عن الأم حقيقية ولكنى أرمز بها للانسانية كلها .

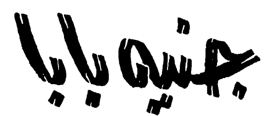
فاذا اضفنا للانتقال من الشخصية الى دلالتها العامة التخلى احيانا عن تجسيد التجربة بالفن والاكتفاء بالتحليق حولها بالفكر وغياب بعض التفاصيل الضرورية أو انطماسها وافتقاد بعض الفواصـــل الفنية التى توحى بالانتقال عبر الأزمنة وتضمن جمل الحوار أحيانا لاحالات مبهمة فلعلنا بذلك نكون قد أحطنا بأسباب ما يكتنف القصص من غمــوض قد يسبب للقارىء بعض العسر فى التلقى .

واخيرا لعل الذين تصوروا أن قصص مبروك تحاول ان تفسر اللغة على الافصاح عما لم تخلق للافصاح عنه قد استدرجوا لعبارات تضمنتها القصص ســـاهمت فى ارباكهم والتشويش على محاولاتهم تقصى دلالاتها الكلية مثل « ملعونة هذه اللغة التى بدأت تمــوت هى الأخرى . وثقت الآن أنى عاجز عن نقل هذه اللحظة وأن حبر الطباعة لا يمكنه أن يفعل اكثر من أن يكون حبر طباعة . المساحة الخالية بين الأقواس المفتوحة هى مساحات صمت تتخلل الكلمـــات وهى ليست فاصلا بل امتلاء غـــير مرئى بكل ما تعجز عنه اللغة المنطوقة المحيطة بها .

كان مبروك يكتب بلغة فنية تستمد ابجديتهـــا من علامة الصـــورة بالفراغ وعلاقة الصـــوت بالصمت فى نسيج تشكيلى وموســـيقى يحقق لرؤيته ارفع مستويات الحضور التعبيرى والجمالى فمـــا معنى الحديث اذن عن موت اللغة وعن حبر الطباعة وعن عجز اللغـــة المنطوقة وكأنه لا يزال يستخدم لغة النثر العادية التى يدرك أى كاتب عجزها وقصورها حين يحتشد لتجسيد رؤيته طامحـــا لأن يتلقاها القارىء وهى فى أوج نقاءها وتفردها .

لقد استطاعت لغة مبروك الفنية أن تحقق لرؤيته تفردها وتميزها وخصوصيتها والشكوى من عجزها لا يعنى الا قصور وعيه عن الاحاطة بأسرار لغته الفنية وافتقاده خبرة التمرس على تشكيل خاماته وانقياده لجموح انفعال بالتجربة لم يجدما يقاومه من قدرة على الكبح .

● قصة قصيرة ●



جنيه بابا

محمد عبد الرحمن

من بين طيات الزرقة المتألقة . أخرجت السماء ثديها المتكور الدافىء للصبح الوليد فسرت عصارة الشمس الطازجة تبعث الحياة فى الكائنات والأشياء . افتتحت أبواب وأبواب فتدفق نهر النشاط اليومى فوارا يملأ شرايين المدينة وشمعت الشوارع بألف البدل الزرقاء وراكبى الدراجات وطوابير الذاهبين للعمل واختلطت صيحات بائعى الصحف والمأكولات بأبواق السيارات وأغنيات الصباح ووسط أغصان الضفائر التى تنتهى بالشرائط الملونة . حمراء . بيضاء . خضراء . كانت (بطة) تتأبط حقيبتها الصغيرة وهى ذاهبة للمدرسة . كانت ممتلئة بالفرح فلم تك تشعر بالسمات الباردة المشاكية تداعب خصلات شعرها ولا يثقل الحقيبة ككل يوم .

نظرت الى أعلى وهى تزرعينها لبرتقالة السماء فردت عليها بغمزة ضاحكة وسكبت مزيد من الدفء لأجلها . كان كل شىء له طعم السكر فى فمها الصغير . فراحت تنفخ رفقات من البخار الفضى الناعم وتستمتع بمرأى تكسر الضوء الوانا عليه . وقفت على رصيف الشارع الكبير ومن فجوة متسعة وسط قطيع العربات طارت وحطت على الرصيف المقابل . تحسست أصابعها اللدنة المنديل المعقود فى جيب (المريلة) واحست بخروشة الورقة المالية تحت القماش . لقد جاء (بابا) بالأمس . عاد من السفر البعيد وفى الصباح . أعطاها جنيه . جنيها كاملا جديدا بلون

الكاكاو . وقال لها اصرفيه . كله عن آخره ولما صاحت أمها قال : لاتعبىء بها . رقص الفرح بقلبهـــا . ستشترى كل شىء . وســـتذهب لمقصف المدرسة اليوم . هى لم تك تشترى منه أبدا . وعندما وصلت لشارع المدرسة كانت قد رتبت الأمر تماما . فى الأول سوف تشترى ساندوتشات المربى اللذيذة والقشدة . ثم فى الفسحة تشترى (البيبسى واللبان) لها ولمنى صاحبتها وكذلك سحر أما البنت هدى فلن تشترى لها . لأنها تضربها . وفى المرواح ستشترى نظارة ترى الشمس من ورائها خضراء وتشترى شريطة برتقالية للعروسة التى جاء بهـــا بابا معه . انها تحب بابا كثيرا اكثر من كل الدنيـــا . بابا لا يضرب أبدا . أبدا ولا يزجـــرها عندما تخطىء فى عمل الواجب وحتى عندما تتشاقى فينكسر شىء يحميها من ماما ويقول لم تكن تقصد . بابا هو الذى يفهم اكثر منهم كلهم . هو الذى يقول دعوها تلعب . ولا يطرد أصحابها أبدا . وحتى عندما تخفى نظارته يخاصمها ولكنه يتصالح على طول لما يجدها ويأتى بكل شىء . لكن . لم يأخذونه ؟ هؤلاء الرجال الذين يأتون بالليل . ويأخذون الكتب واشرطة الأغانى ويقلبون كل شىء فى البيت انها تخاف من هؤلاء الرجال هى واخواتها ولا تحبهم ابدا أبدا . لكن هل بابا يخاف منهم . هى عندما زارته فى السفر مع ماما ونينا كان يضحك لها ويداعبها لكن نينا كانت تبكى وفى كل مرة تبكى . لماذا لا يأتى بابا معهم كى تكف نينا عن البكاء . ولماذا يصيح (الضابط) فيقومون ويأخذ العساكر بابا ويذهبون به . هى لاتحب العساكر ابدا . هل بابا عبيط ؟ . يقول فيه عساكر حلوين ؟ يدافعـــون عنا أو العساكر هم الذين يأخذونه بعيدا . وكل مرة يقول لها لن اسافر ثانية . ويسافر فتبكى ماما ولا تعطى مصروف وتقول سأشترى بالنقود حاجات لبابا . وعند هذا الحد اضطرب رأسها . هل تصرف جنيه بابا واذا سافر لا يجد فلوس . غص الألم قلبها الصغير فتوقفت قبل أن تبلغ المقصف وتكورت يدها متصلبة على المنديل فى جيبها واســـتدارت عائدة للفنـــاء .

وعندما اصطف طابور الصباح ثم بدأ يتحرك باتجاه الفصول فكرت سوف اعيد الجنيه لبابا لن اصرف منه شىء . حتى لا يصبح بدون نقود عندما يجيئون ثانية .

عبدالرحمن
الأبنودى





قالو جدودنا للملك : انت الاله
انت شـــعاع الشمس .. واهب الحياة
ولك الصلاة

وبنو له بالاكتاف معابد مهيبة
نحتوا عليها الفنانين صورته
وهوه بيبارك رعيته . يستقبل المولود
رسموه وهوه فى حفلة التتويج
بيلعب الطقس اللى متوزع على الكهان
فى مركبه وهو بيصطاد الســمك

ويلمس الرغفان

ويقطف العنقود

وهو بيهب النور
للعــالم المطمور
وهوه على عرشه بيتلقى الهدايا والندور
واول ماصدق الملك انه اله
وحكم على انه اله
وظلم على انه اله
قتــلوه
وعينوا ملك
وشوية .. قالو للملك : انت الاالة
والفنانين
طلعوا على المعبد ابو البهو العظيم
وقاموا قشطوا عن الحيطان ومن السنين
حياة فرعون القديم
وهياوا الحجر القديم
لرسم امجاد جديد
وطمس امجاد القديم
واول ما صدق الجديد انه الله
وحكم على انه اله
وظلم على انه اله
قتــلوه

واختاروا ملك
ويعينوه طبعاً اله
ويقشطوا الرســم القديم
وينقشوا الاسم الجديد عليه
مصر ابتدت فى الكون عبادة الفرد
النقـش ع الجدران
وفكرة التاليه .

* * *

وفى البيات الشتوى باعها طويل
تقوللها امتى النهار
تقولك : اتامل جلال الليل
لكنهـا
رغم البيات والمنطق المضحك
والبهدله فى العالم المهلك
حتبقى احلا وردة فى البستان
وحيصعد الانســان
من رقدة الديدان
والوضع المستحيل
امتى وفين وانهى جيل ..
لو كنت عارف كنت اقول
لو كنت عارف ..
كنت استغنى
عن الأحزان

* * *

يا مستمع استمع ويا قارى اقرا
جواب صغير باســم وطن الفقرا
العالم الفقريه
اللى تبان مولوده .. مطاطيه
للرب .. رب العائلة المصرية
جل شانه
وفين ماكان مكانه
فى الجنـــة او فى جهنم الحمرا
وايه ماكان لابس
ماسك عصايته ف بدلة النازى

او فى ملابس قد يسين بيضا
او عارى
خزيه يخجل الكفره .
جواب اليه فى جنة النعيم
او فى جهنم فى عذاب مقيم
سواء مع الرب العظيم
او فى المكان اللى استحقه
كل دجال لئيم
هناك فى اعلا مستقر
او فى سـفر
حسب ما قدم للوطن من ذل
او من خير عميم ..
جواب اليك ..
ياللى مازلت العله والطبيب
ياللى مازلت النكته والألم
يالى انت ساكن زى حلم كئيب
عايس معشش فى الهزيمه والوخم
عايش يا ابن العتمه والسراديب
عمرى لا شفت الرب شكل الديب
عمرى ما شفت الرب يسرق فى الحرم
عمرى ما شـفت الرب
يلعب بدمع الشعب
ولا شفت رب يعاقب اللى انظلم
ويمجد اللى ظلم
ولا شفت عيلة رب تسرى فى النهار
الرب ما يتاجرش فى اللقم
وفى القيم
ولا من ايدين الطفل
يسرق الحليب
***

جواب لرب العائلة المصرية
اللى خلقتنا كلنا سواسية
لص الفراخ مع الفواعلية
الصادق الشريف مع المزيف اللطيف
نيون بوتيكات السلام .. وتجار القطاع العام
الدم فى بيروت واكذوبة السـلام
سينا اللى رجعت بالكمال وبالتمام
المفتى مع لص البنوك
ايوه البنوك اللى تركهالك ابوك
ليك والأخـوك
وللى حموك .. وسلطنوك
وسقفوالك وسط ماحنا بنلعنوك
رب الجميع وكلنا اولاده
يرمى علينا تهمة الالحاد
مؤمن ما شفنا زى الحاده
وباجتهاده العبقرى .. وجهاده
وجهاد اولاده واخواته وزوجاته ، واحفاده
ضاعت بلادنا اللى ماكانتش فى يوم ..
بـلاده .
وعشنا مع ذكرياته
وكرهنا تفاصيل حياته
شحيح فى حب الوطن
وغزير فى احقاده
كريم فى سب اللى ماتوا
وهم اسياده

* * *

على قدم الغيم مغيم والالم عاصر
اشكيك لرب العرش والاكوان يا عبد الناصر
انت السـبب
انت النسـب
انت السـبب
عالجتنى فى الجلد وتركت العصب
انظر لاتمثالى انتصب

ولا طلعت الرايات من قلب اللهب
ولا عاد لى وطنى المفتصب
ولا اتفك زهران م الحبال
وانت السـبب
وانت السـبب
وانت السـبب
عش اللصوص اتفلت
ايدى اللصوص جنت
ولتسقط الايدى التى بنت .
الرب راعى .. فى رعتيه
ينشر ضياه ورحمته
ورب عيلتنا العجيب صياد افاعى
يفتح ويقفل فى السكك حسب الدواعى
ولا افاعى الا معينه
فيه رب يرهن امته ؟ .
يا كل شهيده وميته
فيه رب كل ما غزرت الموجه يغير كلمته
فيه رب .. صوته ياناس يخالف نيته
واتهد جسر الوطن
واتمدت الحراس ..
عام الرخاء ، عام الهناء ، عام البلاء
اللى مابعده بلاء
كان ارض الوطن اكلت جدور الناس
عشر سنين شتا .. لا معنى للسنوات
لما نكون فى البيات

* * *

ويدخلوا الاعداء مسام الجلد
ويدخلوا فراش الوطن
ويمرغوا جباهنا فى اوحالنـا
فى تواريخنا .. فى احوالنا ..
الرب اوحى لهم باقصر طريق
وبالبيات الشتوى اوحى لنا
ويدخلوا الاعداء بلا استئذان
وينصبوا الصلاة
ويرفعون الآدان
يغيروا طعم المكان

يتعلموا العامية والقرآن
واحنا اعداد قليلة
وشرزمة ضئيلة
تعرفش غير تحارب بالقلم وباللسان
بقينا دولة عظمى
حرامية زى اميركا
وقتلة زى اميركا . ونصنا جواسيس عندا امريكا
يارب احمى اميركا
لان رب عيلتنا ابن اميركا
عبد العبيد الترك
بنى قبلته فى نيويورك
ولا مات ..
ماماتتش وياه اميركا
وربنا بيشد غليونه
ويمص افيونه
آه يا احط اللصوص
شدوا علينا الكفن
آه يا اخس النفوس
بيعوا عمامة الوطن
كان الوطن مستقل
فى عز ما هـو محتل
صبح الوطن تابع
واتقسموا الأخين : ده شارى وده بايع
والجنة للمستغل
والاجر للأقوى وللانكى
مش النـافع
لجـا الوطن للسبات
وبات نفس البيـات
فلا المصـانع تدور
ولا الاراضى تغل
صبح الوطن
فى بق رب العـائلة
كلمة غريبة فى رطانته تترطن
وهو سارح ع الخريطـة
ينشر العفن
ودبحتهم منى قصـاد عينى

دبحتهم والدم ع الرصفان
الدم ما بينك وما بينى
حسيت يومهـــا لدونة الرغفان
معجونة بالدم الفلسطينى
معجونة بيسار الوطن .. لبنــــان
* * *
ولا كنت اعرف صبرا من شاتيلا
ولا كنت اعرف صيدا من بيروت
بحر البقر .. ما كنا مش عارفينها
عرفنا امتى ؟ والعيــال بتموت
وانت بتشمت والشماته حق
انت بتشمت والشماته دين
افكارك السودة بتتحقــق
لكن ومن بكره حتهرب فين ؟
ولا كنت اعرف صبرا من شاتيلا
الا طالتنى طرطشات الـــدم
حسيت ببنتى فى شاتيلا قتيله
ومراتى نازف دمها م الفــم
وصحاب ماعرفتهمش
شـــعرا ماسمعتهمش
اســـماء ماناديتهمش
وكبـــــار ..
ما قلتلهمش ابدا : يا عم
مرمى فى حفـــرة قتيل انا
اعبرنى لا تهتـــم
مرمى فى حفـــرة قتيل انا
فى محنة صحابى .. على السكة الطويلة
للكيف .. عبرا لـــكم .
آه يا فلسطين .. العذاب هوه مخاض الفجـــر .
آه يا فلسطين يا الهه الصبر
الكلب جوه البرانده صاحى بيتاوب
وانتى ضاحية المجازر فيكى تتناوب
الزحافات بترحف الرجاله
والحفارات بتلحد الامهـــات
ابنك مشى والحرب شـــفالة
من المـــدن نزلت على المخيمات
وانت واخداك السفن غريب

فلا علم ولا وطن ولا اهل
اما الجـــراح فدى مسيرها تطيب
موت الســـلاح هوه اللى ماهواش ســـهل
وانت اترميت صـــــحرا
انت اترميت جبـــل
انت اترميت حـــــدود
وبتحرسك جنـــــود
وبتحاصرك عرب .. امر من اليهود
* * *
ولا كنت اعرف صبرا من شاتيلا
الا فى اخبـــار الأسى العـــادى
الا فى اخبار الأسى اللى مكفنه بلادى
م الشمس للوادى .
وانت بتتشمت يارب العـــائلة المصرية
انت بتتشمت فى العـــدو العربى
ويقـــولوا مات
مين اللى مات
امال انا مالى سامع صوتك الكئيب
بيفح زى الدبيب
امال انا مالى شايفك صاحى زى الديب
بنابك الرهيب
وانفك المريب
اولى فين ما ولى بتواجهنى سحنتك
كانى مولـــود وشى ناحيتك
وشى فى جزمتـــك
يا قاهر الضـــــياء
يا عابد الريـــاء
يا سارق الرغيف والبهجـــة والكساء
يا بطـــل الحـــروب
وبطل الســـــلام
وبطل النفـــــاق
يا مسلم الوطن الشـــهيد
مقتول على بوابة الأعـــداء
برغبتك فى الادعاء
برغبتك فى الادعاء
ضيقت ارض الله علـــى
اتمنى يا ربى اذا امـــوت

ماشوفش رب عيلتى .. فى السماء
يقابلنى وشك فين ما حل
وفين .. ما اولى تهل
فى الشمس أو فى الضل
حاوى وقف يلعب علانية
تصحى على نيه .. وتبات على نيه
موجود فى كل الوجود
يا رب العائلة المصرية
واما صوتك
اهو ده اللى شككنى قوى فى موتك
لسه بيرمح فى البلد
حيث ما توجدت بيتوجد
ولسه سامعه بيعوى فى الاركان
وبيضحكوا السخفا وبيزقططوا
كل الوجوه ام اللغاليد السمان
اللى بيزكموا المكان
الضحكة قاعدة ترن لسه من زمان
وصوتك الكداب ابو الاشكال وابو الالوان
داخل من الشبابيك
نافد من الجدران
بازز من الراديو
ونازز من الجرنال
الفرزة منصوبة وتجار الحشيش
بيهتفولك : يعيش
وصفيك ابن النعل ابو قالب .. ونبوية الفواحشية
والواد زفت الطين ..
وبحبح المسكين
والمطربة اللى بالعة ضفدعتين
وسارقة منطقتين
وعمارة تيجى ميت دور وطقطوتين
اهو اللى مات مات .. واللى غار اهو غار
لكن ياربى حسهم للدنيا ..
وباحس بيهم من ورا الأخبار
دول مندوبين الوطن
فى حالتك
وفى الحالتين
ملحدين الوطن ولما مين العيش
لسه كلابك فينا مفلوته

ما مخلين فى جراب الشــعب فتفوتة
الفرزة منصوبة واساتذة التبكيش
والمخبرين فى القــاعة .. والشاويش
بيهتفولك : يعيش
وانت عايش زى ما انت
يا صفوة اللئـــام
يمر عـــام وييجى تانى عــام
وانت بتحكمنا رغم تغير الحـــكام
ولسه ماقدمتش نكتة الســـلام
وبتبتسم مخصـــوص
لأشـــطر اللصــوص
اللى دفع من غير ما حد يقولله كــام
لسه ف مكانك مستقر ســعيد
صوتك بيوصل ودنى فى المواعيـــد
من الوجـوه الصـــفرا خلف المكاتب
من اهل اعلى المراتب
وارفـــع المناصـــب
اهل العـــلوم الجامدة والمعـــارف
اهل البنـــوك العـــالية والمصارف
وبياعين الخمور وبيـــاعين المصاحف
ويقـــولوا مات
ابدا مـــامتش يارب العائلة المصرية
دى ترهـــات
انت فى كل القاعات عايش وكل الصالات
انت ف صـــلاة الجـــوامع
وانت فى خمـــر البـــارات
فى دينارات العـــامل المهـــاجر
وفى نقوط الرقاصات
فى حبر سن القـــلم
كتـــابك اللئـــام
اللى يحولوا الوطن لحبـــة كـــلام
ويزنوا بالحـــروب وبالســـلام
بطرحة الولية .. وضحكة الفـــلام
يا ايهـــا الزب العجيب
مش راح نسيب الا اذا انت تسيب
انت واهلك والنسيب بعد النسيب
ومصـــر لســـه بيك مبلية
الســـجن بتسميه حريه .. والفقر بتسميه رفاهية

والجوع بقى له خطـة خمسـية
وشـعبنا بعد التـاريخ والمـكانة
ماناهضش حتى يبلـع الاهانة
بعـد الاهـانة
افكارك السودة محاوطانا .. قداءنا .. وورانا
لسه الصبى بينضف الدكانة
ويزوق الدكانـة
علشان تواصل بيعك الأمانة
* * *
نتبهوا للأمر يا أولى البشر
فرعون قـام ع الأرض .. دمـه انتشر
فى الريح وشوك الورد
وتحت شمس الصيف وفى ليـالى البرد
فرعون قـام ع الأرض .. فى الوطن خطـر
فرعون قـايم يستوى فى طيقه
فرعون منصوب فى الأفـق
زى القضـاء والقـدر .
وتقـولوا مات ؟
الرب صاحب اغرب الأديـان
ما ماتش يا اخـوان
وصدقونى مش باين له موت
الكدب نفس الكدب
والصـوت هوه الصـوت
عملنـا ايه احنا عشان يموت
جينا وطننا من صحـارى التيه
هزمنا بوطننا زحـام مغتصبيه
غرسنا رجلينا فى طين ارض البـلاد وقلنا لا
وقدرنا نقلق راحـة البـاطل
ونفضى قلب الأمـة م اللى فيـه ؟
ولا ضحكنا بفرحة الأرغن
واخدنا فى الضـحكة سنة واتنين
لحد م الفرعون يتفرعن ؟
ورب واحـد ليه ؟ ما يبقـوا اتنين
ثلاثة ، خمسـة
ونقشط الجدران م الحـاكم اللئيم
وننقش الجدران للحـاكم الحـكيم
ولمـا تمشى المسـالة
لازم ندين بالفضـل والعرفان
لجدنا القـديم

أدب الالتزام

Literature Engagee

بقلم : ماكس اديريث

ترجمة وتقديم : د. عبد الحميد ابراهيم شيحة

* تكملة ما نشر فى العدد السابق

(٢)

يقوم الدفاع عن الالتزام على افتراضين :

الأول : ان اهتمام المرء بعصره هو مصدر كبير لالهام الفن .

الثانى : ان حرية الكاتب الخلاقة لا تنفصل عن احساسه بالمسئولية الاجتماعية .

فيما يتعلق بالنقطة الأولى تطلعنا نماذج الماضى على حقيقة هامة وهى ان القيمة الباقية للأعمال الأدبية الخالدة تنبع من تناولها لأحداث تنتمى الى العصر الذى الفت فيه ، وأنه بقدر مشاركة الفنان فى أحداث عصره يكون عمق تفهمه للجوانب الانسانية الخالدة ، ويكون تأثيره — من ثم — باقيا وعالميا . وهذا يوضح الراى الشائع عند **بيجى واراجون وسارتر** الذى يمكن تلخيصه على النحو التالى : الموضوعات الخالدة تعبر عن نفسها من خلال ظروف معينة ومحددة . فكما يقول **اراجون : «الشعر العظيم خالد لأنه مرتبط بزمن معين»** (٢١) ، ويسحب **سارتر** هذا الراى على كل الأدب ، مناديا بأن الخلود هو ثواب الذين يتخذون مواقف فى غرابة عصرنا (٢٢) ، ويضع **بيجى** المسألة كلها فى كلمات قليلة موجزة :

« والخلود ذاته مرده الى الدنيا الزائلة » (٢٣)

واذا تركنا جانبا المفهوم الدينى لفكرة الخلود ، فان ما يسميه الناس ، بوصفهم مخلوقات فانية ، خلودا هو ما يبقى رغم تقلب الأزمنة والأحوال . ولكن أدب الالتزام يرى أن صفة الخلود تتطلب — الى جانب عبقرية الفنان — اشتراكه فى الحياة المحدودة لعصر زائل . فعلى الرغم من كون الحب والكراهية والغضب ... الخ صفات مجردة لكل عصر ، نجد أنها تؤثر فينا فحسب حين تتجسد فى مخلوقات من لحم ودم ، فى رجال ونساء ينتمون الى عصر انسانى حقيقى ، ويدبون على رقعة حقيقية من الكوكب الأرضى . وعلى سبيل المثال كان روميو وجولييت عاشقين يمثلان عصرهما قبل ان يكونا رمزا للعشاق فى كل زمان كما هم عليه الآن ، وفى مسرحية **شكسبير** نجد انه لا تقف فى سبيل حبهما عقبات غائمة « خالدة » بل قيم اجتماعية معاصرة لهما لا تعنينا

(21) Chronique du bel conto (Geneva, 1947) p. 25.

(22) Situations II, p. 15.

(23) OEuvres poetiques completes (Paris, 1948) p. 813

فى شىء الآن ، ومع ذلك فمن خلال صراعهما مع تلك التقاليد البالية استطاع روميو وجولييت ان يعبرا عن هذه العواطف الانسانية الأولى التى يعرف بها الرجال والنساء فى كل حين انفسهم واهليهم . ونجد مثالا آخر فى الشعر الوطنى الذى كتب فى فرنسا اثناء سنوات الاحتلال الالمانى (٢٤) . وليس هناك من شك فى ان الأجيال القادمة سوف تنسى الأحداث المحدودة التى اججت ثورة شعراء المقاومة فى فرنسا ، ولكن مادامت هناك مآس قومية فان ثورة هؤلاء الشعراء سوف تحتفظ بصفتها الخالدة فى الهام تلك الأجيال التى تخوض معركة لا تنتهى ضد الظلم . ويلاحظ **اراجون** أن ذلك كان قدر **فيكتور هوجو وشارل بيجى** اللذين تبوات كتاباتهما الوطنية منزلة مرموقة فى عام ١٩٤٠ على الرغم من انها كانت نتيجة لنكسات وظروف مختلفة .

غير ان جوهر المسالة ، فيما يتعلق بادب الالتزام ، يكمن فى العلاقة بين الحرية الخلاقة (او حرية الابداع) والمسئولية الاجتماعية، او بتعبير ارحب : يرى ادب الالتزام ان حق الكاتب هو ان يجد حرية لدى المجتمع ، وحق المجتمع ايضا هو ان يجد لدى الكاتب احساسا بالمسئولية الاجتماعية والاعتراف بهذا المطلب المزدوج وبهذه العلاقة الجدلية هو من صميم الالتزام . ومن المهم أن نؤكد على الجانب الاجتماعى فى المسئولية لدى أدب الالتزام الفرنسى ، لان **جون ماندر** فى كتابه عن كتاب ادب الالتزام الانجليز — بعد أن يقول لنا بحق « ان الالتزام يضرب بجذوره فى المسئولية » — يرى أن المسئولية ليست الا « مفهوما اخلاقيا » . وهذا الرأى اما انه فضفاض جدا أو ضيق جدا : انه فضفاض لأنه ليس هناك عمل فنى لا ينطوى على بعض القيم الأخلاقية التى من خلالها يستطيع المرء — كما يقول ماندر — أن يحدد « نوعية » التزام مبدعة . واظن أن الحديث عن « الالتزام » بهذا الشكل الواسع مضلل ، ويستحسن أن يطلق عليه « التورط » ، وهى نقطة سوف أعود اليها فيما بعد حين أناقش مفهوم سارتر للالتزام ، ولكن « التورط » ليس وسيلة ادبية على الاطلاق ، بل هو حقيقة لا يستطيع أى كاتب أو انسان الفكاك منها . ومن ناحية أخرى يعتبر راى ماندر ضيقا جدا لأنه يقصر مفهوم الالتزام على الاخلاص « لفكرة » ، على حين يصر كتاب أدب الالتزام الفرنسيون على طبيعة الالتزام المتمردة والعملية فى كتاباتهم . وبيجى خير مثال على ذلك ، حيث لم يكن راضيا عن المبادىء

---

(٢٤) يمكن ان يراجع القارىء جانبا كبيرا من اسهام اراجون فى كتاب :

Aragon, Poet of Resurgent France by Hanna Josephson and Malcolm Cowely (Pilot Press, 1946).

العامة للاشتراكيين أو المسيحيين ، وظلت أعمـــاله تناقش دون انقطاع احداث العصر كما يراها اشـــتراكى ومسيحى ، وخاصة فى احـــداث دريفوس ، حتى وصفه احد النقـــاد بانه « صحفى يشك فى الأحـــداث الجارية » (٢٥) . ونجد هذه الطبيعة المتمردة فى معظم اعمال ســـارتر ايضا . واحيانا يتدخل المؤلف مباشرة فى موضوعات الساعة التى ماتزال محل جدل ، واحيانا اخرى يثير موضوعات اخلاقية اساسية على ضوء مشاكل العصر . ومن ثم يصف أراجوان أعماله بأنها انشودة باقية تعيننا على الاحتفاظ بايماننا فى السعادة الانسانية :

ساغنى ساغنى ساغنى

حتى يصبح الشبح انسانا

كما يبارك يوم الاحد بقية الأسبوع

وكما يضفى الأمل حلاوة على الحقيقة (٢٦) .

يشكل كل هذا أكثر من « مفهوم اخلاقى » غائم ، لأنه يتضمن وجهة نظر اجتماعية محددة وواضحة ، ليست بالضرورة هى وجهة النظر الصائبة ، ولكنها على كل حال جزء لايتجزأ من الالتزام بدونها عبثا . وينبغى أن نؤكد على أن المسئولية الاجتماعية هنـــا ليست مرادفا للدفاع عن نظام اجتماعى معين حتى لوكانت المرء على وفاق معه ، لأن ذلك سيفتح الباب لنوع من الأدب الغث الموحى به الذى يهلك من غير اقناع للنظام ، كالرواية التهذيبية ، التى مضت غير مأسوف عليها ، فى العصر الفيكتورى بانجلترا والجمهورية الثالثة بفرنسا أو فى عصر ستالين بروسيا . ولابد ايضا أن يكون الاحساس بالمسئولية الاجتماعية ، كما يرى ادب الالتزام ، احساسا نقديا ، لأن هدف الالتزام ليس اعتناق الأوهام بل تحطيمها ، ولأن فضح القيم الزائفة يعد خاصية هامة من خصائصه . وفى هذا المقام يتجلى لنا منهج اراجون فى تحويل المسارات الثقافية للحركة الشيوعية ، ومما يحسب له انه لم ينظر موت ستالين كى يؤيد المحاولات الصـــادقة ، على قلتها ، لاعادة بعض النقد البناء الى الفن السوفيتى بدل أن يقتصر على الشـــكل النمطى الذى يمدح النظام . ولقد مضى خطوة ابعد حين وقف صراحة بجانب الاتجاهات المتمردة فى الأدب السوفيتى ، ففى حديث القاه عام ١٩٥٩ فى مجموعة من الشباب الشيوعى ذكر سامعيه بانه « **ليس هناك نور بدون ظلال** » وان كتابا لا يحتوى على صراع يسوى فى النهاية لمصلحة النظام « لا يستحق أن يفتح » ، ثم مضى قائلا :

---

(25) Maurice David : Initiation a Charles Peguy (Paris, 1946) pp.
(26) Les Poetes, p. 161.

« ان كنتم تتوقعون أن تزودوا بالصور الجميلة المطمئنة التى لا تثير فى عقولكم اسئلة ، والتى كتب عليكم أن توافقوا عليها سلفا ، فلا تتوقعوا فى بضع مئات الصفحات ينتمى الى عالم آخر يعرف شيوعا باليوتوبيا ، وليس هناك ما هو اخطر من اليوتوبيا . انها تهدهدنا للنوم وحين يوقظنا الواقع نصبح كالسائرين نياما على قمم السطوح حيث نجد انفسنا نهوى فجاة الى الأرض » (٢٧)

واخيرا امن الحق أن يرفض الفنان « التسوية أو الحل الوسط » ، ويرفض التعامل مع الأوساط غير الأدبية اذا كان يريد أن يحافظ على نزاهته ؟ ظهرت وجهة النظر هذه أول ماظهرت فى مجتمع متفتح مزقته الصراعات الطبقية ، وشاعت بينناممنذ النصف الثانى من القرن الماضى ، ولكنها تحتوى فى داخلها على امرين متناقضين : فعلى حين تعبر عن رفض قاطع للعالم كما هو ، واعراض مخلص عن أن يصبح الفنان شريكا للزمرة الحاكمة الكاذبة ، نجد أنها — فى احسن الأحوال — تمثل استنكارا فرديا لا تأثير له . ان الالتزام الذى يؤكد على العلاقة الوثيقة بين الأدب والجمهور الذى من اجله انشىء ، يساعدنا على التغلب على التناقض السابق : فالكاتب الملتزم يعلم أنه ، فى المجتمع الحديث ، لابد أن ينحاز حتما الى احدى القوى الاجتماعية ضد الظلم . انه يرفض أن يستلم للنظام ، ولكن تمردة جزء من حركة أوسع ، حيث يصير الأدب بالنسبة له — كما يقول سارتر — « مهنة نضال مكتملة » (٢٨) .

* مفهوم سارتر للالتزام

اننا فى انجلترا ، كما يدعى ماندر ، « قد تبينا مصطلح سارتر ، وتجاهلنا اساسه النظرى تجاهلا كبيرا » . ولست متأكدا تماما من اننى أوافق ماندر حين يضيف قائلا « ربما تبدى لنا الأيام ان تجاهلنا كان خيرا خافيا على مداركنا » (٢٩) . وبالرغم من أن نظريات سارتر محل

---

(٢٧) J'abats mon jeu, p. 136 ، وانظر ايضا رفضه القوى لليوتوبيا فى نهاية كتاب History of USSR وخاصة الفقرة التى يعلن فيها ان اليوتوبيا « ضارة جدا بسبب الاحتمالات الواهمة التى تضمرها ، ولانها فى كل خطوة ترفع صورة مزيفة على عكس الواقع ، وتؤدى الى التخاذل من خلال فقدانها الموازنة بين الامل والعمل ، ويمكن القول ان اليوتوبيا مفرق رهيب للاضراب ، ووسيلة اغراء اشد رهبة للطبقة العاملة » (ط ١٩٣٦) ص ٦٤٧ .

(28) Situations II, p. 185.

(29) The Writer and Commitment, p. 11

جدل غالبا ، وان « الأساس النظرى » ليس ثابتا كما توحى بذلك عبارة ماندر — لأن سارتر كان كثير التنقيح له على مر الأيام وبصورة درامية احيانا — بالرغم من ذلك كله ، أجد نفسى غير راض عما سماه ماندر « التدجيل الأنجلوساكسونى »(*) . وأحد اهداف المقالة الحالية ان تبين أن الالتزام ليس مجرد فعل عشوائيا أو غريزيا ، ولكنه وسيلة نقادة وصالحة للابداع الفنى ، واننا نستطيع ان نستفيد كثيرا من التجربة الفنسية سواء منها النظريات الأدبية بكل ما فيها أو الأعمال التى تقف شاهدا عليها .

يعتقد سارتر أن الالتزام كامن فى الكتابة حين يقول : أن تكتب يعنى أن تتحدث وأن تتحدث يعنى أن تكشف عن جانب من العالم بهدف تغييره ، الادب اذن هو نتيجة لموقف من العالم ، سواء كان هذا الموقف عن وعى أو عن غير وعى . والكاتب الملتزم يختلف عن الآخرين ليس لأنه « متورط » فى العالم ، بل لأنه على وعى به ، لأنه « ... يجتهد فى أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاء وأبلغ ما يكون كمالا من كونه (متورطا) » (*) ، أى عندما ينقل التزامه من المستوى التلقائى المباشر الى مستوى الوعى » . (٣٠)

ونقطة الضعف الرئيسية فى هذا التعريف الرائع هى انه لا يفرق بوضوح كاف بين « **التورط** » (الذى لا يستطيع الكاتب تجنبه) ، و « **الالتزام** » الحق (الذى هو اعتراف واع بالتورط) . ويصبح هذا التعريف أكثر اهمية حيث يعيننا على تفسير الحملة الغريبة المتحمسة التى شنها سارتر والآخرون من أجل الالتزام . فاذا كان الالتزام شائعا وحتميا فلم اضاعة الجهد واراقة المداد من أجل الدعوة اليه ؟ والجواب

(*) يعنى الكاتب هنا بالتدجيل الانجلوساكسونى التجريب الشخصى دون الاعتماد على نظريات علمية صحيحة ، وهجوم ماندر هنا يعنى ان سارتر ومن تابعه من الفرنسيين والانجليز قد بنوا معرفتهم بالالتزام على ممارساتهم وخبراتهم الخاصة ، وليس على أسس وقواعد ثابتة كما تفعل العلوم التطبيقية . (المترجم)

(*) يحاول المؤلف جاهدا ان يفرق بين « التورط "Involvement" » « والالتزام "Commitment" فالتورط هو مشاركة جبرية لا ارادة لنا فيها ، ويضرب لها سارتر مثالا بعبارة بسكال المشهورة « نحن مبحرون » اى ليس لنا من خيار فى السفر بالبحر ، اذ هو أمر لازم وحتمى ، وكل الذى نملكه هو اختيار السفينة . وبهذا المعنى — كما يقول سارتر — يفقد الالتزام كل قيمته ويهبط دفعة واحدة الى اشد الامور أبتذالا ، الى علاقة الامير بالعبد . اما الالتزام الحق الذى يعنيه سارتر فسوف يتضح لنا من الفقرة التالية .

انظر ما الادب ؟ ص ٩٢ — ٩٤ (المترجم)

(30) Situations, II, p. 124.

على هذا التناقض البادى فى تعريف سارتر وفى حملته الحارة له هو : ان التورط ، وليس الالتزام ، هو الأمــر الحتمى ، وأكثر من ذلك ان الكتاب ليسوا على وعى بهذا بصورة اتوماتكية (ومن ثم كانت الحاجة الى تذكير الكتاب به) . ويلقى ســاتر باللوم على أمثال هؤلاء الكتاب ويذكر « كسلهم العقلى » ورفضهم مواجهة الحقائق .. الخ . وربمــا كان هذا صحيحا ،ولكن الحقيقة أن الخلط فى هذا الموضوع ذو أصول تاريخية محددة ، انه جانب من الهجوم الشامل على الطبيعة النقــدية للأدب ، هذا الهجوم الذى بدأ فى القرن التاسع عشر وانطلق من فكرة فكرة خاطئة ، بغض النظر عن محاولات التعبير عنها بصور مختلفة وعن اخلاص الكثير من معتنقيها ، وهذه الفكرة هى « الفن شىء مختلف أشد الاختلاف » . وهؤلاء الذين يخشون مغبة التصوير الصادق للواقع لن يرضيهم شىء اللهم الا ان تذيــع فكرتهم عن أن الفن يتحــرك فى عالم خاص به .

وقيمة التعريف الملتزم كامنة فى رفضه لهذا التفسير السـطحى الهروبى وفى تذكير الكتاب بأنهم لا يستطيعون الفكاك من الانتماء الى عالم الانسان . وعلى هذا يحمل الالتزام فى طواياه من الوسائل ما هو كفيل باظهار زيف تلك الكذبة المنافقة واجلاء الحقيقة التى طمستها قوى اجتماعية معينة عمدا . وتكون النتيجة العملية لهذا النوع من الالتزام ان الكاتب ينظر الى نشاطه بوصفه **مواطنا** ، كما ينظر اليه على أنه جزء من عمله **كاتبا** ، ومن ثم يكون فى موقع أفضل لتوجيه تأثير عمــله بدلا من تركه نهبا للمصادفات (ولا يعنى هذا بالضرورة أنه سينجح فى كل الأحوال ، لأن هذا يتوقف على درجة التزامه ونوعيته) ، وعندئذ فقط تكون «عملية» الكتابة عملية واضحة .

ولا تأتى أصالة مفهوم سارتر للالتزام من كونه يقدم تعريفا جديدا للأدب ، بقدر ما تأتى من زعمه بأنه الشكل الوحيد لأدب خال من خداع النفس . انه تحد هائل ومؤثر ، حيث يصبح بالنسبة للكاتب طريقا جديدة تجاه مسئليته وتجاه موضوع الحرية . ويعتقد سارتر ان الكاتب الملتزم يواجه صراحة المشكلتين الأساسيتين الكامنتين فى الخلق الأدبى، وهما على التحديد : **لماذا** يكتب ؟ **ولمن** يكتب ؟ وهما عنــوانا فصلين فى كتابه « ما الأدب ؟ » . وفضلا عن ذلك، فان الكاتب الملتزم عند سارتر ليس له من موضوع سوى **الحرية** ، مادام يتوجه بالحديث الى رجال احرار . وليست الحرية هنا بمعناها العام (حيث تكون شعورا مجردا خاليا من أى مضمون) ، ولكنها الحرية المحددة التى يحاول الانسان اكتسابها والحفاظ عليها فى كل مرحلة من مراحل تطوره التاريخى . ولكى

يوضح سارتر ما يرمى اليه بضرب مثالا ربما كان صالحا الآن اكثر منه فى الوقت الذى كتب فيه سارتر هذا الكلام حيث يقول : ليس بالامكان كتابة كتاب جديد لتبرير فقدان الحرية ، ومن ثم فانه من المحال أن توجد رواية جيدة عن اليهود أو الزنوج . ولقد انتقدت أيريس مردوك (*) سارتر على هذه المقولة معتقدة أن محاسه قد دفعه الى الافراط حين أشار الى أن الكاتب « التقدمى » وحده هو القادر على انتاج أدب جيد . وصحيح أن سارتر كان غالبا ما ينزع الى المغالاة فى الدفاع عن قضية يعتنقها ، وأنه كان فى فترة ما من أنصار ما تنسبه اليه أيريس مردوك : ولكن لاداعى لأن نقع فى نفس الخطأ من أجل أن نثبت أن رواية تجهر بمعاداة السامية أو الزنوج لا يمكن أن تكون عملا فنيا عظيما . ومهما تكن القيمة النظرية للتحليل السارترى فان تحديه العملى للكتاب الذى جاء فى صرخته : « أرونى رواية واحدة جيدة كتبت ضد اليهود .. الخ » لم يرد عليه أحد بنجاح .

واكثر من هذا يكون الكاتب رجعيا قحا غير أن عمله الفنى سوف يعكس بالتأكيد زيفا يشى بآرائه الخاصة المتحيزة : فالروائى الذى يصور اليهود أو الزنوج على أنهم اشرار لابد أن يفشل **على المستوى الجمالى** ، لأن شخصياته ستكون رسما كاريكاتوريا فجا يستحيل تصديقها ، فان صورهم على أنهم أناس لهم حسناتهم وسوءآتهم فانه يقوض بالضرورة دعائم المشكلة العنصرية التى تنهض على اعتقاد كاذب بأن الأجناس « الأقل شأنا » لا تملك أية حسنات .

ومهما يكن من شىء فان نقد أيريس مدوك يساعدنا على أن نتذكر أن هناك طريقين لتفسير أدب الالتزام : طريقا ضيقة تنفى عن الفن أية قيمة حقيقية الا اذا حمل فى جعبته أفكارا « جيدة » ، وطريقا واسعة تؤكد على أن الفن بطبيعته له تأثيره الايجابى فى حملنا على التفكير والنظر الى الواقع من زاوية مختلفة ، وان الفن الملتزم له ميزته الكبرى وهى أنه يحقق وظيفة **الفن كله** بطريقة واعية . والحق أن سارتر نفسه بدأ حياته الأدبية باعتناق التفسير الضيق ، ولكن نظرته وآراءه فى المراحل الأخيرة

(*) Iirs Murdoch روائية وفيلسوفة بريطانية ولدت عام ١٩١٩ ، وتتضمن أعمالها الروائية : الجرس (١٩٥٨) ، الرأس المقطوعة (١٩٦١) ، الاحمر والاخضر(١٩٦٥)، هنرى وكاتو (١٩٧٦) ... الخ . (المترجم) .

من حياته اصابها تحول ملحوظ نرحب به (٣١) . **فلم يعد الالتزام ينظر اليه على انه امر مطلق ينبغى على كل الكتاب الامتثال له واعتناقه ، ولكن على انه صفة تضفي على الأدب وعيا ووضوحا .**

* رحلة سارتر من « ما الأدب ؟ » الى « كلمات » :

لن تكون محاولتنا فهم الأدب الملتزم أو ادب الالتزام كاملة الا اذا تعرضنا لكتاب جان بول سارتر « ما الأدب ؟ » . وعلى الرغم من جوانب تصور الكتاب والأحكام المتعسفة التى قد نختلف مع مؤلفه فيها ، فان مقالة سارتر تعد بحق انجيل الالتزام فى الأدب الفرنسى ، كما أنها تعد ايضا المحاولة الجادة الأولى لتعريف الالتزام . ومصطلح الالتزام ليس مصطلحا سارتريا فى المقام الأول ، بيد أن سارتر طوره وأثراه بكتاباته الابداعية والنقدية بحيث اضفى عليه الحياة والطبيعة العملية النافعة .

ويمكن أن نقسم كتاب « ما الأدب ؟ » الى قسمين : قسم نظرى، وقسم تاريخى . والقسم النظرى أكثر متعة واثارة من القسم التاريخى، حيث تنصب مناقشة سارتر النقدية على تعريف الكتابة بأنها نشاط اجتماعى لأنها تنبع من ارادة الكاتب الاتصال بالناس ، ومن محاولته تغيير العالم. ومن العسير ان نختلف مع سارتر فى الجزء الأول من مقولته هذه من أن الأديب يسعى للاتصال بالناس ، لأنها بديهية لاخلاف عليها ، فسارتر غالبا ما كان يقيم مناقشته على مثل هذه البديهيات الواضحة بهدف استخلاص النتائج المنطقية والعملية الكامنة فيها . انه يجبرنا على الرجوع للمسلمات أولا حتى ننظر فيها باستمرار ونعيد تقويم ما بها من حقائق نسلم بها ابتداء . وهنا تكمن براعة سارتر .

وخلاصة ما يرمى اليه سارتر فى هذه المقولة أن اللغة هى وسيلة اتصال بالطبع ، مما يقودنا الى التساؤل عن المضمون (ماذا تريد ان تقول ؟) وعن المسئولية ، وكلا الأمرين عماد الادب الالتزام . يقول سارتر :

---

(٣١) كما تعودنا مع سارتر ، لا ينبغى للمرء أن يتحدث عن تغير فى افكاره ، بل عن تفاوت جذرى فى التاكيد عليها عبر رحلته الادبية . وعلى سبيل المثال فان نظرته الواسعة التى اعترت تفكيره فى المراحل الاخيرة من حياته ، كانت لها مؤشراتها فى كتابه « ما الادب ؟» وخاصة فى مقولاته التى تبرهن على ان وصف أى جزء من السلوك الانسانى تزيد من تفهمنا له ، ومن ثم فان لها « تاثيرا مطهرا » .

انظر : Situations II, pp. 143, 185.

« غاية اللغة أن توصـــل ... أن تذيع على الآخرين النتائج التى وصل اليها المـــرء ... فحين أتكلم اكشف عن الموقف .. اكشف عنـــه لنفسى وللآخرين من اجل تغييره »(٣٢) .

وليس يكفى — لسوء الحظ — أن نقف عند هذه النقطة حتى نتبين طبيعة الكتابة . فهل الأدب حقيقة يهتم بتوصيل « النتائج » كمـــا يرى سارتر ؟ أم أن على المرء أن ينظر اليه على انه دعوة حارة من الكاتب ، على انه دفاع عن قيم معينة ؟ يقول سارتر بعد ذلك :

« ان العمل الفنى غاية فى ذاته ... هو قيمة لأنه دعوة حارة »(٣٣)

قد يبدو بين المقولتين السابقتين بعض التعارض والغموض مما دفع سارتر الى أن يثبث ، بتحيز واضح ، أن النثر وحده يمكن أن يكون ملتزما، وأن كل الفنون الأخرى بما فيها الشعر غـــير صالحة لأداء اية وظيفـــة ثورية ، لأنها تتعامل مع الواقع من خلال طرق غامضة وملتوية ، بدل أن تخوض فيه مباشرة عن طريق الكلمات (اللغة) . ونستنتج من ذلك أن الفرق بين الشاعر والناثر فى رأى سارتر هو : أن الشاعر حين يستخدم اللغة فانه يستخدمها بوصفها غاية فى ذاتهـــا مثلما يفعل الموسيقى مـــع الأصوات ، والرسام مع الألوان والظلال ، أما الناثر فانه يستخدم اللغة بوصفها مجرد « علامات » تساعد على تحديد الأشياء حولنا حتى نستطيع التعامل معها بسهولة . ان النثر وحده هو الذى يدفع الى الفعـــل لأنه قادر على تفسير النشاط الانسانى وفهمه ، انه يجلو أمـــور الحياة التى على الانسان المعاصر أن يواجهها وقد ازداد اصراره على الفعل . وقد طامن سارتر من غلواء آرائه فى مقالات لاحقة ، فوصف فن الرسم بأنه شكل من اشكال النشاط الانسانى ، وكان هذا تقدما ملحوظا عما سطره فى كتابه «ما الأدب ؟» .

أما فيمـــا يتعلق بغرض الكتابة وتعريفهـــا بأنها محاولة « لتغيير العالم » فربما كان من الأفضل أن يستفيد من تعريف أكثر تحديدا (٣٤) . الم يكن من الأجدى أن يتحدث سارتر عن تأثير الأدب بدلا من الحـــديث عن غايته ، وأن يقول ان التأثير الحقيقى للفن العظيم هو ان يدفعنا الى

---

(32) Situations II, pp. 72—3.

(33) Situations II, p. 98.

(٣٤) تعبير « لتغيير العـــالم » الذى غالبا ما يستخدمه سارتر هو صدى لقولة ماركس الشهيرة « ان الفلاسفة قد فسروا العـــالم حتى الآن بطرق شتى ، ومع ذلك فالمطلوب هـــو تغييره » ويعنى سارتر عادة « بالتغيير » ثورة سياسية واجتماعية بكل ما يعنى ماركس ، واحيانا يعنى به اصلاحا جزئيا بسيطا .

اعادة تشكيل حياتنا (٣٥) ؟ ان بامكاننا أن نثبت صحة مثل هذا الافتراض عن طريق الدليل الاستقرائى والدليل الاستدلالى .

فاذا استقرأنا التاريخ وجدنا نماذج صالحة على ما نقول . وسارتر نفسه يذكر لنا كتاب عصر التنوير الذين كان تأثيرهم على زمانهم من الوضوح والحسم بحيث لايدع مجالا للشك فى صحة ما نذهب اليه ، ولكن آراء سارتر سرعان ما يعتريها التسرع والتعميم فى حكمه على أسلافه من العصور الأخرى ، بدلا من التقويم الموضوعى لدورهم الحقيقى فى تصوير عصرهم ونقده . ان حكمه على القرن السابع عشر فى فرنسا — بصفة خاصة — قد بنى على فكرة تقليدية مسبقة بأنه كان عصر نظام واستقرار ، وهذا تصور لا يقبله أحد اليوم ، وكذلك اتهامه الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر بأنه كان « أدب خيانة » (باستثناء أدب فيكتور هوجو) ، وهذا اتهام لا يأخذه احد مأخذ الجد الآن . لقد بنى حكمه فى كلا الأمرين على معرفة تاريخية غير صالحة وغير كافية (وهو خطأ لا يغتفر من مفكر لم يكن يمل من التأكيد على أهمية دراسة التاريخ) وعلى رأى مازال مثارا للجدل وهو أن الالتزام فى كل زمان اذا لم يشارك فى الأحداث السياسية بنفس الشكل المباشر والمتطرف لا يكون التزاما على الاطلاق (٣٦) . ان القسم التاريخى فى كتاب سارتر « ما الأدب ؟ » هو أضعف أجزائه (ولم يغب عن سارتر ذلك) (٣٧) ومن الخطأ اعتباره مثالا كاملا على النقد الأدبى الملتزم . ولكن ، لحسن الحظ ، هناك دراسات أخرى يمكن أن تكون نماذج جيدة للنقد الأدبى الملتزم ، ومن هذه الدراسات :

— دراسة سارتر لفلوبير التى وضح فيها بمختلف الطرق كيف تأثرت شخصية فلوبير بأيديولوجية عصره .

— دراسة أراجون لستندال التى ركزت على الصفة السياسية لكتابه Le Rouge et la noir

---

(٣٥) غاية الادب الملتزم ان « يغير العالم » بالتأكيد ، ولكن لا يصدق هذا على كل الفنون . والقضية التى يثيرها سارتر هى ان الادب الملتزم يضع لنفسه غاية واعية تكون كافية فى طوايا اى عمل فنى .

(٣٦) يجب ان أكرر ان الالتزام هو فكرة وليدة للقرن العشرين لانه يلائم ظروفا محددة فيه . وليس من المعقول فى شىء ان نتوقع معرفة كتاب العصور السابقة به ، لان ظروفها كانت غير معدة لذلك . واوجه الشبه بين القرن ١٩ والقرن ٢٠ هى ان كليهما كان عصر تغيرات كبيرة .

(٣٧) يعترف سارتر بان تحليله التاريخى كان متسرعا وسطحيا ، غير انه يعزو هذا الى انشغاله بمهمة جليلة وهى مهمة تعريف الادب .

ـ دراسة بيجى لكورنى الذى اعتبره واحـد من فئة قليـلة من الشعراء العظام الذين نجحوا فى مزج الشعر بالفلسفة .

اما الدليل الاستدلالى فنجده عند سارتر ايضـا ، وان جاء متأخرا حين قال فى المؤتمر الدولى للكتاب المنعقد فى لينينجراد عام ١٩٦٣ : ان الفنان شاهد على عصره الى حد انه يعكس جميع مشكلاته ، ثم يضيف قائلا :

« فى مثل هذه الظروف لا يغلق كبير اهمية عـلى ادعاء الأدب بأنه ملتزم ، لأن الالتزام وارد على كل حال نظرا لأن « الجماعية » تعنى ، الى جانب اشياء اخرى ، اننا جميعا مهددون بالفناء فى حـرب نووية ... وليس يعنى هذا بالضرورة أن الكاتب ينبغى أن يتناول الحرب النووية ، بل يعنى ان الانسان المهدد بالموت كالفئران لا يمكن أن يكون صادقا كليـة اذا قصر قصائده على التغنى بالطيور . ومن ثم فإن بعض جوانب العصر لابد أن تفرض نفسها على العمل الفنى بصورة أو بأخرى » .

ان فكرة « الجماعية » هذه قد مكنت سارتر من ان يجعل الالتزام مستترا وكامنا فى الأدب كله بدل أن يكون الالتزام وجهة نظر ايديولوجية صارخة كما فعل فى سنة ١٩٤٧ .

ولكن أساس القسم النظرى الذى انطلق منه كتاب « ما الأدب ؟» هو أنه ليس هناك ادب بدون جمهور . ان طبيعة العمل الفنى تتحدد بناء على الجمهور ، واذا كنا لا نكتب اليوم مثلما كان يكتب شكسبير وراسين فذلك لأن جماهير القرن العشرين تختلف تاريخيا واجتماعيا . فضلا عن أن الأديب فى نظر سارتر مستهلك وليس منتجا ؛ ان المجتمع ينفق عليـه ويرعاه ، فاذا كان فى مجتمع طبقى فمعنى هذا أن يكون ربيب الطبقـة الحاكمة التى سوف يصطدم بها اذا هو حاول كشف حقيقة الحياة . ومن ثم كان عليه أن يقرر ويختار لمن سيكتب . وهذا الخيار تفرضه عليـه متطلبات الفن لا الاعتبارات الأخلاقية أو الأيولوجية . وعندما يكون الصراع الاجتماعى حادا والخيارات غير محددة (بالنسبة للكتاب انفسهم) يعكس الأدب هذا الصراع حتما ، وتظهر عليه آثار المأسـاة (والرومانسيون فى القرن التاسع عشر مثال على ذلك) .

وحتى فى عام ١٩٤٧ واجهت سارتر صعوبات فى اختيار نوعيـة الجمهور ، ولذا تحدث عن « جمهور فعلى » للكاتب الملتزم . وكان هذا نوعا من التعقل والحكمة غلب على آراء سارتر المتعسفة بوصفه ناقـدا

للنظام البرجوازى لم تسترح نفسه لمساندة الحزب الشيوعى . فراى سارتر انه اذا لم يصغ المستغلون والمستغلون لصوت الالتزام ، فعلى ادب الالتزام أن يتوجه الى جمهور متخيل ، الى جمهور يأمل أن يوجد او حين نطيح بطبقة المستغلين . وادت تلك الصفة المثالية الضرورية فى يوم من الأيام سواء حين تتخلى الطبقة العاملة عن المبادىء الشيوعية « للجمهور الفعلى » بسارتر الى أن يخلص الى تصور سائد لأدب الالتزام كان دائم التعديل له كلما زاد انخراطه فى الحياة الاجتماعية والسياسية دون ان يتخلى عن استقلاله على الاطلاق . وقد عبر فى لقاء صحفى معه عن سعادته لكونه مقروا لدى العامة حين قال :

« لقد غيرت جمهورى ... والآن اتلقى رسائل من عمال وسكرتيرات . وتلك الرسائل هى اكثر رسائل القراء اهمية » (٣٨) .

واهم نقاط الضعف فى كتاب « ما الأدب ؟ » من وجهة نظرى ، هى أن منهجه قائم غالبا على تصور مجرد لطبيعة الكتابة ، أو بتعبير سارترى، ان جوهره يسبق وجوده . وعلى الرغم من أن نقطة الانطلاق عند سارتر هى الطبيعة الاجتماعية للأدب فانه يميل الى استخلاص « الحظ » الأدبى من الجوهر المثالى للأدب ، وليس من الموقف الاجتماعى المحدد للكاتب ، ومن ثم يفضى به هذا الصنيع الى المبالغة فى قيمة هذا الأدب . انه يقول ان الكتابة « وظيفة اجتماعية » ، وهذا صحيح ، ولكنه فى بعض الأحيان يعطى انطباعا بأنه يعنى الوظيفة الاجتماعية دون منازع . والخطر المحقق من هذا المنهج هو : **اولا** كونه يحط من قيمة الالتزام لأنه يلمح الى أن الكاتب لا يغير حياته ابدا مادام اهم شىء عنده أن يتعامل مع الكلمات بنجاح ، **وثانيا** من كونه يقود بسهولة الى الراى المعارض الذى يتطرف فيذهب الى القول بأن الأدب يصبح لا قيمة له على الاطلاق بمجرد أن نقف على حدوده الحقيقية فى مجال التطبيق . وهذا بالضبط ماحدث لسارتر . فقد اتى عليه حين من الدهر كان يندد بالخداع الأدبي ويرفض كهنوت الأدب ، كما فعل بالتحديد فى كتابه « كلمات » ، ولكنه ذهب الى ابعد من هذا حين مضى يؤكد على ان معظم الفن والأدب الغربيين مضيعة للوقت فى عالم عليه شبح الجوع (٣٩) .

---

(٣٨) مقابلة صحفية مع صحيفة Le Monde ، اعيد نشره فى مجلة Encounter عدد ١٢٩ (يونيو ١٩٦٤) ص ٦١ — ٦٣ .

(٣٩) أعتبر سارتر ان جانبا كبيرا من الفن والادب فى الغرب ترف لا مبرر له ، وكانت صرخته المتحدية ، فى هذا المقام ، هى : « هل تعتقد ان قارئا من بلد فقير يستطيع ان يقرأ الان روب جرييه ؟ » (من المقابلة الصحفية معه فى المرجع السابق) .

وانه لأمر مثير حقا أن نجد ناقدا ماركسيا مثل ارنست فيشر Ernest Fischer يجيب على هذا الهجوم بطريقة غير مباشرة حين يقرر فى كتابه « ضرورة الفن The Necessity of Art انه — على الرغم من أن الأدب لا يمكن أن يتجنب موضوعات كالمجاعة والفقر والجهل — فمن الخطأ أن نتوقع من الأدب أن يعالج هذه الموضوعات معالجة جمالية خالصة لأن ذلك سوف يؤدى الى احد امرين : المبالغة فى اعلاء قدرة الفن ، أو المبالغة فى الحط منها . ومايعنيه فيشر هو أن حل مشاكل العالم هو موضع اهتمام كل البشر بما فيهم الكتاب ، ولكن دور هؤلاء الكتاب ليس دورا متميزا ، انهم لن يستطيعوا تغيير العالم لمجرد أنهم كتاب (وهذا ما يقصده فيشر من المبالغة فى اعلاء قدرة الفن) ، بل بوصفهم كتابا **يثرون** باسهامهم حركة نضال أكثر اتساعا. كما أن رسالتهم ليست مجرد لعب مترف بالكلمات (وهذا ما يقصده فيشر من المبالغة فى الحط من قدرة الفن) ، لأن مهمتهم فى تغيير العالم تتطلب نشاطات متعددة تشمل الحديث والغناء والكتابة والرسم .

وليس باقل اثارة من ذلك أن نجد اتهاما موجها الى سارتر يجرى على قلم ناقدة ماركسية أخرى تدين سارتر بانه متبع « لليسارية الجمالية » ، وهو تعبير يستدعى الىالأذهان المعنى السياسى «لليسارية» الذى صاغه لينين كى يصف به الذين يفرطون فى تبسيط الواقع والذين لا يسيرون على « الصراط المستقيم » . والناقدة موضع الحديث هى كريستين جلوكسمان Christine Glucksman التى كتبت تقول فى مجلة « النقد الجديد Nouvelle Critique » (٤٠) : ان يسارية سارتر تكمن فى خلطه بين **الفعل والفعل الأدبى** ، وفى اعتقاده الساذج بأن الثورة ستقوم من خلال اللغة . وقد قاده هذا — فى زعمها — الى أن يبنى الالتزام خالصا على مضمون أيديولوجى صارخ وأن يسقط من الحسبان كل فن غير ملتزم التزاما واعيا .

وربما كان من الظلم أن نزعم أن سارتر — حتى فى كتابه « ما الأدب ؟ » — كان ساذجا وحزبيا الى هذا الحد ، ويصبح من العسير أن نتفق فى الرأى مع الناقدة المذكورة حين تذهب الى القول بأن سارتر ظل « يساريا » فى المقام الأول على الرغم من التغييرات التىطرأت على أفكاره خلال رحلة حياته (٤١) . الا تبالغ تلك الناقدة كثيرا فى تصوير نوبات

---

(٤٠) عدد مارس ١٩٦٦ ، ص ١٧٤/١٧٣

(٤١) فعلى سبيل المثال تتهم سارتر بانه لم يتغير لانه ، بالرغم من ان اجاباته لم تعد كما كانت ، فانه مستمر فى القاء نفس الاسئلة (مثلا : ما مكانة الادب فى البلاد النامية ؟) ولكن اوليست اسئلة سارتر اسئلة لا محيص عنها ؟ اوليست شجاعته فى الاهتمام بالدروس المستفادة من التجربة والحياة هى النقيض تماما من « اليسارية » ؟ .

الغضب الطارئة ، والتى لم تكن من خصال سارتر ، التى اعترته حين ادان الأدب بأنه « لا شيء » كرد فعل لاعتقاده الأول فى أن الأدب هو « كل شيء » ؟ ونضلا عن ذلك ، الم تفهم كتابه (كلمات) حق الفهم ؟

ان هذا الكتيب ، الذى كان مفاجاة ادبية مذهلة فى نهاية عام ١٩٦٣ (٤٢) ، يحطم بصورة درامية صورة سارتر بوصفه كبير كهنة الالتزام ، ويكشف لنا عن تشاؤمه المرير نحو ما نعلقه من أهمية كبرى على الكلمات ، وعن هجومه الساخر على ما يسمى « الوصاية » الأدبية . وعلى الرغم من ان هذا الكتيب يتناول أساسا حياة المؤلف فى طفولته ، فان الصفحات الأخيرة منه تعليق صريح لا هوادة فيه على العلاقة بين اوهامه فى الطفولة وسلوكه بعد المراهقة حتى مرحلة متاخرة من حياته . انه يطلعنا على أن ايمان الطفل جان بول بالقوة السحرية الثورية للكلمات لم يتخل عنه فى الواقع وهو رجل ، ولكنه نظر اليه من منظور جديد . فمعرضة **للالتزام باعتباره مطلقا اخلاقيا** كان نتيجة الحاح وجهة نظر دينية عميقة عليه ، ولكنها الآن — وقد بلغ تمام النضج — تتقنع ، بمهارة ، قناع الفلسفة الاجتماعية السياسية . لقد تخلى عن الاله الأب والاله الابن ، ولكن الروح القدس نجحت فى أن تتمكن منه وأن توحى اليه بأفكار زائفة عن « وصاية » خاصة وعن « كهنوت » بلأدب . فبعد أن يصف سارتر كم ظل أسير هذه الأوهام يقول لنا ببساطة متناهية : « لقد تغيرت » . ثم يضيف هذا التفسير الساطع :

« لقد خلعت عن نفسى كهنوت الأدب وابقيت على شارته . . . فمازلت أؤلف الكتب وسوف استمر فى الكتابة ، لأن الكتب مطلوبة ولها فوائدها على كل حال . وان الثقافة لا تنقذ احدا أو شيئا ، ولا يمكن أن نجد تبريرا للمرء من خلالها ، ولكنها نتاج الانسان . . . وفى مرآتها النقادة وحدها يجد نفسه »(٤٣) .

---

(٤٢) نشر اول ما نشر فى مجلة Les Temps Moderns عددى اكتوبر ونوفمبر من عام ١٩٦٣ ، ثم فى كتاب سنة ١٩٦٤ وطبع بعدها مرارا .

(٤٣) ينبغى أن نلاحظ استخدام سارتر المتعمد للمصطلحات الدينية ، حيث تعنى كلماته انه طرح كل الأفكار فى ارتداء الثوب الكهنوتى الخاص بكبير كهان الأدب ، ولكنه مازال يعتقد فى ارتداء ثوب كاهن عادى من بين القاعدة العريضة لرجال الدين . (ص٢١١ من النص الفرنسى) .

يوضح هذا أن التزام سارتر لم يهجره تماما ، وانما تخلص من الأوهام من اجل أن يكون أكثر تأثيرا(٤٤) . وقد أكد سارتر ذلك في مقابلة ذكرناها سابقا حين اشار الى أن واجب الكاتب ان يضع قلمه في خدمة المقهورين ، ثم اضاف :

« ... تلك هى مهمة الكاتب ، فاذا ما حققها كما ينبغى فانه لا ينتظر جزاء عليها . فالبطولة الحق لا تنال على شبا الاقلام . وكل ما اطلبه من الكاتب ان لا ينسى الواقع والمشاكل الأساسية فى الحياة »(٤٥) .

فليس هناك تراجع من سارتر عن الجانب الرئيسي في كتابه «ماالأدب؟»، ويمكن أن نقدر هذا الكتاب المبكر حق قدره في ضوء من تطور سارتر الدائم . وجملة القول انه ليس بالأمر الهين ان يثير المرء مسألة الالتزام لأول مرة ، وان يحاول تعريفها ، وان يؤكد بشدة على مسئولية الكاتب فى العالم المعاصر (بغض النظر عن بعض الأسس النظرية الواهية نسبيا التى بنى عليها الالتزام) ، وان يحلل بوضوح كبير (حتى ان لم يكن كافيا) الخاصية الاجتماعية للأدب وأهمية الجمهور ، وأخيرا أن يثير عددا من الأسئلة ، التى مازلنا نبحث عن اجابة عليها ، والتى كان من الصعب — بدونها — أن تبلور نظرية معاصرة لعلوم الجمال .

---

(٤٤) ولا تفوتنا الفرصة — فى هذا المقام — لان ننوه بان طرح الاوهام خاصية طبعت تطور اراجون الاخير . وعلى الرغم من خطورة المقارنة لاختلاف الظروف ، فان هناك اتجاها واضحا — فى النصف الثانى من القرن العشرين — نحو واقعية واعية .

(٤٥) فى حديث صحفى اشرنا اليه سابقا نشر فى صحيفتى : Le Monde & Encounter

حوار مع عمر أميرلاى

* « عمر اميرلاى » مخرج سورى متخصص فى السينما التسجيلية ، درس بمعهد الايديك فى فرنسا ، ومن اهم اعماله فيلم « الحياة اليومية فى قرية سورية » الذى عرض فى اسبوعى المخرجين بمهرجان « كان » ، ومنع عرضه فى سوريا وصرح له بالعرض داخل المنظمات السياسية فقط كما اخرج فيلمين قصيرين عن لبنان ومنظمة التحرير الفلسطينية هما « مصائب قوم » و « رائحة الجنة » ، كما اخرج فيلما عن « الفيديو فى دول الخليج » وهو يعمل بالتليفزيون الفرنسى — القناة الثانية ، ويعد حاليا فيلما عن المرأة فى مصر وحضر اليها ليصور نوعيات مختلفة من نسائها لذلك انه — وكما قال فى الحوار — يرى ان مصر هى محور الوطن العربى .

وقد اختار سيدات تتنوع اعمالهن حتى تتنوع الرؤى ووجهات النظر ، بائعة جرائد وصافيناز كاظم ومحامية ونادية الجندى .

وقد تركز حوارنا معه حول السينما ألتسجيلية وآرائه فى السينما المصرية . ولما كان الحوار متدفقا تكررت بعض الافكار حيث ان « عمر اميرلاى » كان يحاول بجدية الفنان والتقنى الوصول الى فهم وشرح اسباب حالة السينما الآن ومقارنتها بما كانت عليه فى الماضى وبسبب حيوية ألحديث وتدفقه فقد انتقل فى بعض اجزائه من فكرة الى فكرة أخرى دون التعمق بشكل كان فى الموضوع الواحد . فهو مثلا يشير فى معرض حديثه الى يوسف شاهين قائلا : « افلام يوسف شاهين هروب الى التاريخ .. الى الماضى » ... لذلك وجدنا أنه من الافضل ان نركز فقط على الافكار التى اكتملت تماما ، حتى يكون الموضوع مفيدا للقارىء ومعبرا عن عمر أميرلاى .

منحة البطراوى

*** شاهدنا لك فى القاهرة فيلم « مصائب قوم » الذى يتناول شهادات فئات مختلفة من العاملين فى لبنان وانطباعاتهم وتحليلهم لحياتهم اليومية ، ولاحظنا ان هنـــاك صبغة روائية تظهر فى شخص الرجل الذى تحـــول من سائق الى دافن للموتى .. فالى اى مدى مســموح بادخال عنـــاصر روائية على الفيلم التســجيلى ؟**

** فى المصطلح الأجنبى كلمة documentaire تطلق على التسجيلى والوثائقى معا ، وبالنسبة للغة العربية هناك تمييز بينهما ، فالفيلم الوثائقى هو الذى يعتمد على الوثيقة كما هى وغرضه الأساسى هو تســجيل وثيقة ، اما التسجيلى فهو يسجل وثيقة وفى نفس الوقت يحمل وجهة صانع الفيلم الذى يترك بصماته على الوثيقة بحيث لا تصبح ملــكا للواقع المقــدس بقدر ما هى ملك لوجهة نظره تجاه الواقع الوثائقى ..

بالنسبة للسؤال عن ادخال عنـــاصر روائية على الفيلم التســجيلى فهذا أمر صحيح .. وسأتحدث عن أفلامى بالتحديد ، لأن هذه النقلة كانت موجودة فيها ، فى رأيى أن موقف السينمائى من الواقع يتحدد بالذات من خلال الأسلوب الوثائقى وبمدى ما يحمله — هو — من رغبة فى أن يكــون وفيا للواقع ، وهنـــاك مرحلة معينة كنا نحمل فيها أفكارا ايديولوجية — وهذا لا يعنى بالطبع اننـــا لا نحملها الآن — لكن الواحـــد منا يحـــاول قدر الامكان أن يتخلص من أن يكون التعبير السينمائى رهينا أو جبيسا لوجهة نظر ايديولوجية ، وبالتالى مسبقة عن الواقع ، وبالتـــالى يكون فيها لوى للحقيقة .. فى هذه المرحلة كنـــا نظن أن الواقـــع مقدس وانه يعبر عن نفسه تعبيرا حقيقيا ، ومن هنـــا كان اعمالنـــا لهذه الايديولوجية — وهى بالتحـــديد المـــاركسية — اعمـــالا مضـــادا للفكر المـــاركسى ، بمعنى أن محاكاتنا للواقع على أساس انه يعبر عن نفســـه تعبيرا حقيقيا بشـــكل أوتوماتيكى أمر غير صحيح ، بدليل وجود اناس متخلفة جاهلة بأوضاعهـــا الحقيقية وبمصالحها ، فتسجيل هذا الوعى على أنه تعبير حقيقى عن هذا الواقع عملية ديالكتيكية خاطئة .

وقد فاجئنا الواقع مرارا فكثيرا ما عبر عن نفسه بأشـــكال مختلفة كانت غالبـــا من الموقـــع المضاد تماما للذى كنا نتصور انه يتحـــرك فى اتجاهه . كل هذا خلق لى نظرة جذرة ومتانية لحركة الواقع واصبح ليس من الضرورى دائما أن تكون حركة تطوره والتعبير عنه ايجـــابية ، لا لأن الواقع لم يكن يتطور تطوره الطبيعى ولكن لأنه كان يتعارض مـــع النظرة الايديولوجية الاوتوماتيكية .

* تحدثت بشكل نظرى عن الوثائقية والتسجيلية .. فماذا عن الخط الروائى فى الفيلم التسجيلى ؟

** يظهر بناء الفيلم الوثائقى من خلال المونتاج الذى يعيد ترتيب العناصر الوثائقية الموجودة فى الواقع ، فهناك مطابقة وفية مع الواقع يمكن أن توجد فى الأفلام العلمية والأفلام التى تسعى قدر الامكان الى الموضوعية .. لكن عندما تتدخل الرؤية الذاتية ، أى عندما اصبح انا جزءا من الواقع ، وبالتالى كونى سينمائيا مضطر لأن أزج نفسى كفرد داخل هذا الواقع باحساسى وعواطفى واحباطاتى .. عندما يحدث احتكاك بين التجربة الشخصية وبين هذا الواقع المادى يتولد شىء ثالث هو فى رايى الفيلم التسجيلى .. وهو الفيلم الذى يختلف عن الأفلام التى تعكس وجهة نظر نضالية ، فمثلا تأخذ فلاح فى الواقع يعانى أو انسان شعبى وتضع الكاميرا امامه ولا يتدخل صانع الفيلم نهائيا ولا يحاول أن يربط علاقة هذا الانسان ببيئته ويصبح كلامه منزل لانه — بالنسبة لموقفهم الايديولوجى . كل ما يقوله العامل أو الفلاح شىء مقدس ، هو الحقيقة بعينها ، هنا ليس هناك موقفا نقديا ولا حتى محاولة لربط المقول عند هذا الفرد بتصرفاته الأخرى التى تخدم غرضهم الايديولوجى وما يتصورون انه الحقيقة .. فكل انسان وحتى الفلاح يمكن أن يكون مقهورا ولكنه يمكن ايضا أن يكون متخلفا أو متخاذلا أو خائنا لقضيته أو جاهلا بأوضاعه وبالتالى يتصرف ضد مصالحه .

وعندما أخرجت فيلم « الحياة اليومية فى قرية سورية » حاولت أن أضفى نظرتى الذاتية باضافة عناصر ليس لها علاقة عضوية بالوثيقة ولكنها تكشف تلى الوثيقة ، وتكشف علاقتها الشمولية بكامل صورة الواقع ، فمثلا أنزلت لوحات داخلية ، وعملت صراعات مونتاجية ، واستخدمت الحركة البطيئة للممثل .. وهى حركة ليست لها علاقة بحركة الفلاح فى الواقع .. كل هذه الحلول التقنية التى استخدمناها والتى كشفت عن وجهة نظرنا فى هذا الواقع اعتذرنا عن استخدامها فى اول الفيلم ، حيث صرحنا باننا أردنا أن ننقل الواقع كما هو ونرجو المعذرة .. وهذا بالطبع خطأ .. والدليل على اختلاف موقفى من الفلاحين فيلمى « الحياة اليومية » و « الدجاج » .. صارت لى فعلا علاقة واعية وعضوية مع الواقع .. الذى يؤثر لا على الصعيد الذهنى فحسب ولكن ايضا على الصعيد الحسى والعاطفى .. ففى « مصائب قوم » مثلا ، وقد رآه معظم اللبنانيين راح الكثيرون يتساءلون عن القوى الثورية .. وعن الحركة السياسية ، وذهبوا الى أن عمر اميرلاى تجاهل القوى الوطنية التى بالساحة ، وهذا بالطبع غير صحيح ، لانهم عندما ظهروا على ساحة الواقع ، ذهبت وصورتهم فى فيلمى « رائحة الجنة » .

هذه هى العلاقة الديمقراطية ، الموقف الصريح من الواقع .. هذا الموقف فى حد ذاته يستدعى بعد ذلك أن تحمل النظرة التسجيلية أو الوثائقية موقف روائى ... ان الواقع ملىء بالدراما .. طبعا هناك دراما تافهة بالواقع ـ لا أتحدث عنها ـ ولكن هناك الدراما التى تفجر أشياء فنية .. أنا أرى أن مهمتنا عندما نفقد القدرة على الفاعلية بمعنى اضافة وعى جديد على الواقع ـ يجب أن نكون على الأقل شهود أوفياء على مرحلة معينة حتى لو كان واقع المرحلة مخالف لأفكارنا الايديولوجية ، كما سبق أن أشرت ، عندما رأيت أن التعبير السياسى فى الواقع اللبنانى ليس له علاقة بمجريات الواقع اليومى الحياتى فى الشارع ، وجدت نفسى مهتما بالناس وكيف يعيشون بهمومهم اليومية ، وعلاقتهم شبه الغائبة بالسياسية فى الفيلم ، وهذه العلاقة تتكشف فجاة عند مشهد تفجير الدكاكين والمحلات ... هذا التفجير رمز .. انه يصيب ارزاق الناس وفى نفس الوقت يجعلهم يكتشفون وضعهم السياسى . ان تعليقهم على الانفجار تعليق سياسى : « مؤامرة كبيرة » أو « امريكا وروسيا .. وعملاء .. وكل القوى السياسية » ، فالسياسة موجودة رغم غيابها من أذهان السواد الأعظم للشعب اللبنانى فى هذه الفترة . واقول أين أنا كمثقف من هذا الوضع ؟ نحن المثقفين أكثر الناس سلبية وفى الحقيقة نحن نحملها للجماهير ونتساءل لماذا لا يتحركون وفى نفس الوقت نتعاطف معهم لأننا نعلم انه ليس لديهم بديل سياسى وبالتالى فهم هذه التصرفات الحياتية المادية بدون اى طموحات أو آمال سياسية معينة بمعنى أنهم تاركين أنفسهم للسياق .. ولكن فى الواقع مستحيل الا يأخذ اى انسان موقفا نقديا من السلبية فهو لا يقبل التضليل الذى يمارس عليه .. وانا عندما اكتشفت هذا على ارض الواقع خارج العملية السياسية نهائيا ، اكتشفت أن هؤلاء الناس يتحملون أعباء وبالتالى يدفعون ثمنها بأرواحهم وأرزاقهم .

*** وماذا عن الفيلم التسجيلى فى الوطن العربى وفى مصر ومستقبله ؟**

** كما قلت من قبل أن الفيلم الوثائقى لا يعتمد على الخيال بعكس الفيلم التسجيلى ، ولذا انا أرى أن صانع الفيلم التسجيلى قادر على رسم واقعة وبنفس الوقت قادر على رسم خياله الذى يرادف توقعاته للمستقبل ، لأن على السينمائى أن يكون سابق للحاضر بوعيه ، لكن تجده عندنا غالبا ما يكون معلقا على الواقع وليس منبئا بشىء سيصير . بالنسبة لمصر نجد ان الانفتاح بعد أن استتب امره وكل ما يحمله من فساد بدأ السينمائيون يتحدثون عنه ، بعد أن دخل الفساد والرشوة بين الكاتب نفسه بدأ هو يكتب السيناريو عنه . من هنا أعتبر

ان الأفــلام المصرية الروائية هي فى الحقيقة أفــلام وثائقية ، أفــلام معدومة الخيــال ، وتجد ذلك أيضا فى أدب السبعينيات فهو أدب وصفى سردى . ان الأفــلام أيضا ينقصها تصورات خيالية عن الواقــع ومن مستقبله . انها فى العالم العربى محاولة للالتصاق .. لزقــة امريكانى ! .. للتماثل بشــكل غريب مع الواقــع .. فحتى فى فيلم «الأفوكاتو» الــذى يفترض انه فيلم فانتازى لا نجد ولــو ومضة بسيطة من خيال .

واذا تساءلنا عن سبب انعــدام الخيال وبالتالى الروائية اى لمــاذا لا تستطيع المخيلة العربية ان تخلق عالمــا خاصا بهــا فأظن انه بســبب انسحاقها وأظن أنه لا يمكن عمل خيــال الا اذا خرج الانسان من هــذا الواقع ونظر له نظرة واعية .. فى بعض روايات نجيب محفوظ نجــد أن هنــاك هامش للخيال لأن تلك الروايات كتبت فى فترة كان للشعب المصرى فيها أحلام وأوهام .. الانتصار على اسرائيل هو حلم ، حلم قومى ، فكانوا بالفعل قد خلقوا للمجتمع احلامه ، وهذه الأحــلام كانت تخلق المخيلة . ان تتــول للناس « بدنا نرميهم بالبحــر » .. هذه مخيلة حتى ولو كانت بالحضيض .. ولكن فى الســبعينيات حدثت ردة خطيرة بتربة الأنســان وسحقته بالحياة اليومية ، واصبح الحلم ان تشترى غسالة ، أن تبنى بيتا ، وانه عليك أن تذهب الى الكويت لجمع الأموال .. عملية آلية محسوبة العنــاصر لا تترك لك مجالا للخيال .

وجمهور المشاهدين يرفض هذا الفيلم الوثائقى الذى هو تســجيلى ويقدم نفسه على أنه روائى وفى الحقيقة ليس به اى خيــال .. انهــا الوثائقية بعينها .

قاعدة السينما العربية فى مصر ولكن جمهورها فى العالم العربى ، بمعنى أن السينما يملكها جمهور ولا يملكها بلد أو مكان او جغرافية معينة .. وبالتالى للجمهور العربى حق على هذه السينما ، ليس فقط على أساس انه أيضــا ينتجها .. وعندما تنتج سينما لجمهور كبير مثــل جمهور الوطن العربى يجب أن تلبى احتياجاته .. وقد سافرت الى الجزائر وتونس واليمن والكويت واكتشفت أن شعوب تلك الدول مهيئة تمــاما للوحدة بشــكل لم يكن من قبل .. فجماهيرها مشتركة فى البؤس والقمع .. انها مشتركة بطبيعة انظمتها المستبدة .. ولكن هذه الوحدة لا تصير لأن هناك خطــان متوازيان ، السلطات تتوحد والجماهير لا تتوحد .

نعود للحديث من الســينما المصرية القديمة نجد انه على صــعيد الدلالات الروائية مثلا على مستوى الديكور والمكان — لا شك انه فى المجتمعات شديدة الطبقية يحمل دلالات الفكر السائد ، وذلك نجد ان المكان فى الفيلم

المصرى القـــديم هو مكان الباشاوات يعنى مكان البرجوازية الزراعيـــة او البرجوازية المدينية او بمعنى آخـــر الارستقراطية المصرية التى كانت تكون طبقة عليـــا واقلية بالمجتمع فكانت هى أقرب للخيال منها للواقع ، اما ديكورات وملابس الأفـــلام المصرية تجدينها معروضة بالأســـواق فى فاترينات الموبيليا : بشعة وقميئة ذات الـــوان فاقعة معدومة الذوق .. معروضة لكل الانسان .. للاستهلاك يعنى انا برايى أن العناصر الروائية فى افلام زمان كانت بالفعل عنـــاصر طبقة سائدة ، وهذه الطبقة لـــم تكن تشاهد السينما لأنهـــا كانت تسافر الى أوروبا لمشاهدة افلام اجنبيـــة .. اما الآن عند تقـــديم مكان الأفوكاتو : عمله او منزله او حمـــام السباحة الذى يتردد عليه بدولارته نجد أنهـــا اماكن عادية ، اى صارت علاقـــة الاستلهام من الواقـــع والاسترداد عبر الســـينما لنفس العنـــاصر ، للواقع بالذات ، ما منه مسافة بعيدة .. فنجد عادل امام يعطى للناس افكارا عن الاندماج الاجتماعى بمعنى أن ما هو ممكن بالسينما، ممكن بالواقع: اى عملية صفقة او رشوة وكل نظـــام العلاقات يعنى النظـــام الأخلاقى فى متناول كل الناس .. انت محـــام ارجع للقانون واقراه بتمعن ســـتجد فيه ثغرات تمنحك سيارة وبيت .. ذلك اذن تكريس للانحلال ولمـــا يصير الانحـــلال والانحطاط بعـــالم الخيال يصير بالواقع .. هذا قانون يمكن أن ينجح والا ينجح ولكنه فى الســـينما دائمـــا ينجح ، الناس لا تقلد عادل امام ولكن يتولد عندها الوهم انه ممكن أن تكون عادل امام فى الواقع .

وهناك عملية أخرى : هى عملية تخريبية للروائية الحقيقية وهى أن معظم القصص والمواقف الدرامية اقتباس من قصص امريكية ، محـــاولة لتمصير الروايات الأجنبية . مثلا يأخذون « الأخوة كرامازوف » اى كل أدب رفيع ابن الخيـــال ويحولوه الى وثائقى ويحطموا قيمته الروائية ويعودوا بالخيال الى عناصره الاساسية الأصلية .

المكتبة العربية

الوجه النضالى للأغنية الشعبية الفلسطينية فى الكويت

تأليف : حلمى الزواتى

عرض وتقديم : د. محمـد حسن عبد الله

هذه الدراسة الأدبية تستمد قيمتهـا من أكثر من اتجـاه ، فهى **أولا** عن فلسطين ، أو جانب من جوانب الحياة المتصلة بها اتصالا مباشرا ، ولا شك فى أن كل ما يصف فلسطين أو يعبر عنها بصورة ما يستحق منـا الاهتمام والمتابعة لأنه يستبقى فى الضمير العربى ، وأمام العين العربية صورة الوطن السليب ، التى ينبغى أن تبقى زاهيـة حية ، قادرة على حفز الهمم ، وتنوير طريق العمل ، مهما طال الزمن ، حتى يعود الوطن الى أهله . **وثانيا** فان هذه الدراسة عن « الوجه النضالى » ، وهـذا يعنى انها اختارت عن عمد أشد ملامح الوجه الفلسطينى عافية ، وأجدرها بالتسجيل والتحليل . **وثالثا** فانها اختارت أيضا الأغنية الشعبية ، ويعرف عامة الدارسين فى مجالات الأدب والفن أن الدراسات الفكلورية العربية حديثة النشأة ، لم تمهد سبلها بتكرار المحـاولة ، ولم تتأطر قضـاياها بالقدر الواضح ، ولم تتأصل وتتحدد مصطلحاتها بطريقة تعين الباحث فى الأدب الشعبى بخاصة على أن يشكل المادة الفنية التى يختارها حسب أوليات مستقرة ، وأنماط متعارف عليها ، ومصطلحات محددة علميا بالقدر الذى يوفر عليه الكثير من الشرح والتوضيح . وهناك جانب آخر يتصل بهذا المستوى الشعبى لهذه الدراسة ، فليس من شك فى أن صورة وطن من الأوطان ، ونبضات وجدانه الخاص تتجلى أصـدق ما تتجـلى فى ابداعات فنونه الشعبية ، تلك التى تصدر عن فطرته الصافية التلقائية ، وشعوره الحر الطليق ، وتعبر عن تجربته التاريخية المميزة ، الخاصة به ، فيها نكهته ولونه ولغته ، لم تزيفها أو تحد من انطلاقتها محاكات اللغـة المصنوعة ، أو محاذير الشكل الفنى المفترض أو المفروض ، أو مخاوف التأويل للصور والمعاني . **ورابعا** ، وأخيرا ، فان صاحب هذه الدراسة

حلمى الزواتى ، واحد من ابناء فلسطين ، الذين يقيمون بالكويت منذ زمن ، ولا يزال يحمل فى اسمه نسبته الى مسقط راسه فى الوطن المحتل ، واذا كان هذه الصفحات التى انفق فيها جهدا واضحا يسجل نصوص الاغانى الشعبية ، ويصنفها ، ويحلل المحتوى والشكل ، هى فى ذاتها تعبير عن وفاء والتزام ورؤية ، جديرة بالتحية والتقدير ، هذا فضلا عن ان الباحث شاعر له فى مجالات التعبير الفنى ابداعا ونقدا ودراسة باع طويل ، فقد كتب الرواية ، والمسرحية ، ونظم القصيد ، ورصد الظاهرات الفنيـــة فى اكثر من دراســـة ادبية ونقدية ، وهـــذا يطمئنا الى انه يدخـــل الى « احراش » الأغنية الشعبية الفلسطينية وهو مسلح بالممارسات المتنوعة، والوعى الواضح فى مجالى الفن والفكر معا .

ان الأسباب الاربعة نجد جذورها ماثلة فى قول الكاتب (ص ٩٥): **« ان كلمة ثورة لا تعنى فقط حركة انفعالية تجابه حدثا معينا ، وان كان واقعا سيئا ، وانما هى نط من انماط الحياة يلازم الانسان ويرتبط به طرديا اذا كان الانسان متحركا فعالا ، والشعر الثورى ، او التعبير الثورى هو البعد اللغوى لثورة ، واذا كان المقاتل مدفع الثورة ، والفلاح ساعدها الايمن ، والعامل بانيها وصانع نهضتها ، فالشاعر هو خالقها ومبدعها . واذا كانت الثـــورة تعنى التحـــول الكامل والشامل فى مسيـــرة الحياة اجتماعيا وثقافيا واقتصاديا وسياسيا ، فان الشاعر الثورى هو المجسد الحقيقى لهذا التحول ، ولذا فالشاعر الثورى يكدح فى اللغـــة والتعبير ما ينزفه الثائر فى عملية انتحارية ، وما يبذله العامل فى ورشة الثورة »**

لقد صيغ هذا القول بعبارات حماسية ، لكنها لم تذهب بعيدا فى المبالغة الخطابية ، لقد اشار الى ثلاث حقائق اساسية تصلح ، من واقع فهم الكاتب لموقع الشاعر من الثورة ، لقياس جهـــده العلمى والفنى فى كتابه ، الذى نحن بصدده . لقد جعل من الشاعر خالقا ومبدعا للثورة ، ومن حق الشاعر ، وربما من واجبه ، بما انه صـــاحب رؤية ومعبر عن الوجدان التاريخى لأمته ، ان يحدس بالثورة قبل ان تقع ، وان يشارك فى تشكيلها بما انه مجسد لعواطف شعبه وافكاره ، ولكن واقع الأغانى الشعبية ، التى سجلها الباحث واستشهد بها لا تضـــعنا امام خالقين مبدعين ، الا فى حالات نادرة جـــدا ، لا تصنع ظاهـــرة او ما يقاربها ، واكثرهم صدقا هو الذى يكتفى بالتسجيل والتصوير لما هو كائن بالفعل، اى ما سبق اليه القرار السياسى او الراى العـــام الشعبى او العمليات الفدائية ضد العدو ، ولعل هذا هو القدر المتاح للشاعر الشعبى حـــين يعيش فى الـــكويت ، اى على بعد نســـبى من اتون الثـــورة ، وبؤرة العمل الفدائى . ان المعايشة العاطفية والفكرية هى القدر المتاح له فى اغلب الأحوال ، ان لم يكن فى جميعها ، ومن هنا كان من الصعب ان نعثر

على خالق او مبدع للثورة ، وان عثرنا على كثير من المصورين المرددين لما هو منتشر بين قطاعات من الراى العام الفلسطينى ، أو العربى بوجه عام ، وليس هذا انتقاصا لموهبة الفنان الشعبى ، والوظيفة التسجيلية للفن ليست بالعمل الهامشى الذى يمكن الاستغناء عنه ، نحيث يكون الوطن مهددا بتغيير معالمه ، وتضليل الأجيال القادمة عن ملامح انتمائه الأصيل تكون وظيفة الفنان التسجيلى غاية فى الأهمية ، لأنه يحتفظ « للواقع البديل » بحالة من الثبات والرسوخ تقاوم عمليات المحو والتزييف ، وتحمل الى الذين سيأتون شهادة موثقة من شاهد عيان، بما قد كان ، على الحقيقة ، وانعكاسا للواقع المباشر . وهنا سنجد الصدق القزاح ماثلا فى الحقيقة الثانية ، من الحقائق الثلاث التى اشرنا اليها من قبل ، فالشاعر هو المجسد الحقيقى للتحول الثورى ، من منطلق أن التعبير الثورى هو البعد اللغوى للثورة . ثم تأتى الحقيقة الثالثة والأخيرة ، وهى ان الشاعر الثورى يكدح فى اللغة والتعبير ، وهذا صحيح تماما برغم مافيه من مثالية مصدرها ان حلمي الزواتى شاعر واديب، ومن حقه أن يشعر بسمو رسالته ، وان يكتشف لها روابط عضوية لا تقبل الانفصام ، تساوى بين ابداع قصيدة عن الثورة ، وبذل الدم فى عملية فدائية ، وبذل المال الذى يعطى بذل الدم فرصته لبلوغ الهدف .

بعد مدخل عام يصور بعض سمات الأسرة الكويتية ، والأسرة الفلسطينية المقيمة بالكويت ، وعبر مخسة فصول متتابعة ، يعرض الكاتب للأغنية الشعبية فى الكويت ، بوجهها النضالى ، وقد اسعفته قدرته على نظم الشعر ، وخبرته بالدراسة الفنية ، فى النجاة من منزلق خطير يهدد اكثر الدراسات الأدبية المعاصرة ، هو الاهتمام بالمعنى فى الشعر ، وكأن الشعر مجرد معنى ، او معنى مجرد ، لا اهمية لتشكيله فى قالب وبناء وصور وايقاع له خصوصيته ، ونجا — مرة اخرى — من منزلق آخر لا يقل خطرا يقع فيه كثير من المهتمين بالدراسات الفلكلورية ، فالى الآن تعتبر هذه الدراسات ذات مساس مباشر ، او هى فرع من الدراسات الاجتماعية والانثروبولوجية ، ومن هنا تعتبر النصوص الأدبية عند جمهرة الدارسين فى هذا المجال وثائق اجتماعية ، ذات دلالات طقوسية ، ورموز أسطورية أو تاريخية ، ومستويات تعبيرية طبقية أو سيكولوجية ، ونادرا ما يحدث ، أو لا يحدث مطلقا ان يتطرق هذا الصنف من الدارسين الى جماليات التعبير الأدبى ، بما فيه من لغة تصويرية ، وتكوين ايقاعى ، وبناء فنى يقوم على توظيف كافة معطيات اللغة والموسيقى والمأثور اللفظى والمعنوى والشعورى ، ليصلح من هذه العناصر اغنية ، يقولها الشاعر ، وترددها الجماهير ، وكأنها نابعة منها.
يبدأ الكاتب بداية منهجية منظمة ، اذ يعقد الفصل الأول تحت عنوان :

« **ملامح الأغنية الشعبية الفلسطينية فى الكويت** » ، ويتوقف أساسا عند مناقشة المصطلح وما يدخل فى نطاقه ، أو المفهوم ، حسب تعبيره . وهنا يفرق بين الأغنية الشعبية والأغنية الفلكلورية ، فالأولى ذات أصل ادبى بحت ، فهى — على قوله — متقدمة على الأغنية الفلكلورية ، « اذ ان الكثير من الأغانى الشعبية تحولت على مدى الزمن الى اغان فلكلورية». ويحدد الكاتب دوافع أو حدود الوصف بالشعبية ، فالشعب هو صاحبها ومؤلفها ومرددها أيضا ، ويقتبس قول بوليكانسكى : ان الأغنية الشعبية هى الأغنية التى انشأها الشعب ، وليست التى تعيش فى جو شعبى . وفى مكان آخر يذكر أنها تلك التى يغنيهــا الشعب ، وتؤدى وظــائف يحتاجها المجتمع الشعبى . ولعل الكاتب يميل الى هذا الوصف الأخير ، لأن الأغانى التى سجل نصوصها لم يبدعها الشعب وانما أفراد معروفون قد نسب اليهم ما نظموا ، ومن هنا فانه يضع معالم الإطار العام للأغنية الشعبية بأنها يجب أن تكون شائعة ، بالمشافهة ، أى ليس لهــا نص مدون ، ولكنها ليست بالضرورة مجهولة النسبة الى مؤلف معين ، غــير انها تكتسب قدرا من المــرونة ، اذ تتعدل باســتمرار لتواجه الأنمــاط الجديدة فى الحياة والتعبير ، وهذه المرونة فى الكلمــات يوازنها قدر من المحافظة والثبات على الأسلوب الموسيقى الذى تستخدمه . وبعد تحديد المصطلح والاطار العام ، يقرر الكاتب ان الأغنية الشعبية الفلسطينية ، سواء كانت من ابداع فرد ، وقام الشعب باعادة ابداعها ، أو ابدعهــا ابتداء » ، هى تاريخ نفسى واجتماعى للشعب الفلسطينى فى الكويت ، منذ عهد النكبة ، والى عهد الثورة ، على اختلاف فى صــور الحنين ، ووحدة التطلع الى العودة .

وفى الفصل الثانى **يهتم الكاتب بتقديم سجل واف للشعراء الشعبيين الفلسطينيين فى الكويت** ، فيترجم لهم ، ويختار من اشــعارهم ما يؤكد وجود الموهبة الفنية ، والانضواء تحت لواء الحس البطولى فى التعبير عن الثورة . وفيما يتعلق بالشطر الأول من محتوى هذا الفصل فانه يقرر بحق ان الشاعر الشعبى سواء كان مؤلفا للنص ، أو محورا لنص مأثور ، فان محاولته هــذه أو تلك تذوب وتتشكل من جديد حــين تنضاف الى الوجدان الشعبى العام ، الذى يرددها بسليقته ويمنحها نكهتها المميزة ، ثم انه يفرق بين الشاعر والحداء ، وليس الفرق قائما على « حجم » الموهبة وحدها ، مع اهمية هــذا الجانب ، وانما عــلى الشكل الفنى واسلوب الأداء أيضا ، فالشاعر الشعبى فى أدائه وحركاته يتمثل عمــلا مسرحيا كاملا — كما يقول — ويوحى للسامعين انه عدة اشخاص فى آن واحد ، ولهذا نجده يدير حوارا بين السمراء والبيضاء ، وبين السيف والقلم ، وبين الفلاحة والمدنية ، وبين الصهيونى والفدائى العربى ...

ويمثل له بهذا المقطع المثير من شعر « أبو جمال » ، وهو يجرى على هذا النحو (ص ٤٤) :

الفدائى :

يا خواجه يا غدار ارحل عن هذى الديار
الفلسطينى والله ثار وحطم جميع القضبان

الصهيونى :

لا تعمل حالك غشيم اليهودى ما هو لئيم
ليش ارضيتم بالتقسيم وتنازلتم عن بيسان ؟

الفدائى :

ما وافقنا ع السكين تشطر بلدنا شطرين
عكا بتكمل جنين وحيفا بتكمل بيسان

الصهيونى :

ليس غادرته الديار يوم خمستاشر ايار
كنتوا فى الواقع احرار يوم هاجرتوا الأوطان

الفدائى :

بالقوة والاغتصاب اخرجتونا من الباب
مارستوا كل الارهاب وذبحتوا حتى النسوان ..الخ

والطريف فى هذا النموذج أن الشاعر لا يجمل موقف الشعب الفلسطينى الذى يمثله الفدائى ، انه يردد — على لسان الصهيونى — جميع الحجج الشائعة التى يتداولها الناس بعامة عن أسباب ضعف الموقف الفلسطينى فى بعض مراحل النضال ضد الصهيونية ، فقد قبلوا ، أو قبل بعضهم ، التقسيم ، وهجروا مدنهم وقراهم تحت ضغط الارهاب. وتبدو هنا حجج الصهيونى اقوى من منطق الفدائى فى الرد عليها ، ولكنه فى الختام يقسم بدم الأحرار من الشهداء انه لن يعيد مأساة الرضا بتدخل الجيوش العربية ، وسيبادر الى استرداد وطنه ويشتريه بالدم ، ضاربا عرض الحائط باتفاقيات الهدنة . ونلاحظ أن اليهودى ، أو الصهيونى ، يعبر بلهجة فلسطينية خالصة ، نتلمسها فى مثل : لا تعمل حالك غشيم ، ومثل : خذلك بوسه من هالخد .. وهذه من سمات الشعر الشعبى الذى يفكر فيه الشاعر من خلال معجمه وأساليبه التعبيرية حتى وهو يشخص أفكار الغرباء عنه .

أما الحداء ، فهو غير الشاعر طريقة ووسطا ، ووجود الحداء تقليد شعبى فلسطينى يرتبط باحياء الحفلات والاعراس للترفيه عن الحضور، وقد استمر هذا التقليد وصحب التجمعات الفلسطينية اينما توجهت واستقرت ، ولكن من الطبيعى أن تختلف موضوعات الحداء ، التى لم تعد فخرا ومدحا وغزلا ، وانما ترديدا لشعارات الثورة ، وشحنا لمشاعر

المحتفلين بمعانى الوطنية ، والارتباط بارض فلسطين . والمعتاد الا ينفرد حداء بالانشاد ، وانما يتبارى رجلان فى تبادل القول ، حتى يشهد السامرون لأحدهما بأنه يبز صاحبه .

وفى هذا الفصل يسجل الكاتب تراجم موجزة لاهم شعراء الأغنية فى الكويت معرفا بأسمائهم وكناهم ومواطنهم الأصلية فى فلسطين ، وتاريخ تجربة كل منهم مع الشعر الشعبى ، وأهم هؤلاء الشعراء والحدائين : **ابو جمال ، وابو اشرف وابو البيك ، وابو موسى ، وابو سائد ، وخالد راشد ، وابو عدنان .**

بعد هذه « الأرضية » التعريفية المهمة ، تبدأ الدراسة الفنية فى ثلاثة فصول على التعاقب ، يقف اولها عند **الأنماط الفنية للأغنية الشعبية** وقد وقف الكاتب عند أربعة عشر نمطا ، أو شكلا فنيا ، مثل : **الدلعونا ، والزجل ، والعتابا ، والميجنا** ، وغيرها ، مما سنعرض له فيما بعد ، وفى تاليه ، وهو الفصل الرابع يرصد الجانب الموضوعى فى هذا الشعر ، وهو يضعه تحت عنوان : **الوجه النضالى للأغنية الشعبية الفلسطينية فى الكويت** ، ومن الواضح ان عنوان هذا الفصل هو بذاته عنوان الكتاب ، وهذا خطأ فى التصور ، لأنه يعنى — على الأقل بإيحاء هذا العنوان — أن هذا الفصل هو جوهر الدراسة ، وان الفصول الأخرى على هامشه أو مجرد توطئة اليه ، وليس هذا بمقصود للكاتب ، وهو ليس بصحيح ايضا ، فالحق ان الفصل الذى عقده لأنماط الأغنية ، أو اشكالها وأوزانها ، وعلاقة هذه الأوزان ببحور الشعر العرى المعروفة هو اكثر فصول هذه الدراسة اصالة ، وادلها على الخبرة ، ويمثل اضافة حقيقية فى مجال دراسة الأدب الشعبى ، والأغنية بوجه خاص . أما الاهتمامه برصد الجانب الموضوعى فى الأغنية الشعبية فانه اختار له أن يبدأ مع انطلاقة فتح سنة ١٩٦٥ ، مرورا بهزيمة حزيران ، ومعركة الكرامة ، وحوادث أيلول فى عمان سنة ١٩٧٠ الى أن يصل الى كامب ديفيد واحزان الفلسطينيين فى مواجهتها وعزمهم على الاستمرار فى نضال العدو بالدعوة الى الصمود واستمرار الجهاد . ولعله من حق الباحث — اى باحث — ان يبدأ فى دراسة ظاهرة ما فى الوقت الذى يراه مناسبا لرصد ملامح الظاهرة وقد تشكلت تلك الملامح وتحددت القسمات ، واختيار انطلاقة فتح هو ما يناسب العنوان الذى اختاره لدراسته الممتعة ، ولكن هذا المعنى كان سيتأكد ويبرز بصورة أعمق وادعى للاقتناع لو انه رجع بداية البداية ، اى منذ صار فى الكويت تجمع فلسطينى له ملامحه المميزة واغانيه المعبرة عن وجدانه احلامه . ومن الصحيح انه اشار الى عهد بكاء الاطلال (ص ٥٣) ولكنها اشارة عابرة وتقريرية ، هذا فضلا عن أن بكاء الاطلال ليس معناه سلبية النضال أو انعدامه .

فى آخر فصول هذه الدراســـة يلقى الكاتب نظرة شـــاملة على النماذج الكثيرة التى سجلها ، ويحاول استخلاص « **السمات الفنية** » المشتركة ، وهو بذلك يجمع بين حصاد الفصلين السابقين عن الأنماط او الشكل ، والمحتوى . فى مطلع احصائه وتحليله لأنماط الأغنيةالشعبية الفلسطينية فى الكويت ، يذكر **حلمى الزواتى** أن هـــذه الأنماط تزيد على الثلاثين نمطا ، ولكنها من واقع الرصد العلمى لواقع الأغنية ، ومع انه أشار الى اربعة عشر نمطا ، أو وزنا ، تكاد تنحصر فى سبعة انماط هى الأكثر انتشارا . وننبه هنا الى أمرين ، أولهما انه لا اهمية لحصر الأوزان مرتبطة بالأغنية « فى الكويت » ، فهى بذاتها أوزان الأغنيـــة الشعبية متحررة من هذا التقييد الذى لاحق عنوان هذا الفصـــل مجاراة لعنوان الكتاب ، وثانيهما أن الشعر الشعبى فى هذا المجال يسلك نفس الطريق الذى سلكه الشعر العربى ، وفى كتاب « **المرشد الى اشعار العرب** » **للدكتور عبد الله الطيب** ، احصاء للأشعار القديمة ، موزعـــة حسب أوزانها ، التى ستظهر أن الستة عشر بحرا شعريا لم تكن جميعهـــا مستخدمة بنفس النسبة ، وان الشعراء آثروا منها ستة أوزان فقط ، لم يتجاوزها الا عدد قليل من الشعراء فى عدد محدود من القصائد .

ومهما يكن من أمر فان الكتاب يسجل سبعة انماط يصفها بأنهـــا الشائعة ، وهى : العتابا ، والشروقى ، والطلعة ، والدلعونا ، وزريف الطول ، والجفرة ، واليادى . وهو يقرر أن الفروق بين هذه الأنماط مستقرة وان تكن محصورة فى سلوك الشاعر الشعبى مع اللهجة ، فهو يمد بعد الالفـــاظ ، أو الأصـــوات ، ويسرع فى اداء بعض الكلمات ، ليتوافق مع نمط من هذه الأنماط . كما يقرر أن الباحث فى مجال الأغنية الشعبية ليس باستطاعته أن ينتهى الى نتائج حاسمة ونهائية فى تنميط ما ينتهى اليه من القصائد الغنائية ، لأن طريق المشافهة غير مأمون ، فمع اختلاف الرواة ، واختلاف المنـــاطق ، واختلاف طريقـــة الأداء : (وربما اختلاف الزمن ايضا) يتم تعديل الوزن بالزيادة او النقصان . ويقرر الباحث أخيرا أن بعض الأوزان أو الأنماط يكاد يتحدد بموضوع معين ، وهذا أوضح ما يكون فى الدلعونا ، الذى اقترن حركيا بحلقات الدبكة ، وموضوعيا بالغزل ، وجغرافيا بشمال فلسطين ووسطها ، ومع هذا فانه ظهر فى الكويت مغادرا المكان وتغنى بالمعانى البطولية ، مخترقا موضوعه التقليدى ، **وهذا أبو أشرف يرفض الحكم الذاتى بوزن الدلعونا:**

شعبنا يرفض للحكم الذاتى مهمـــا بالضـــفة تسكبر بلواتى

بل لازم انى ارفـــع راياتى من فوق القـــدس بارضى الحنونا

ومن الواضح أن الدلعونا بمقاطعه الطويلة البطيئة ، وحرصه على النون والالف الممدوة كقافية أنين لهذا الفن لا يناسب التعبير الثوري ، فالالف الممدودة مع النون تجسد الأنين والحزن ، والوزن الكثير التفاعيل يتسم بالبطء ، ويصطلح للموضوعات الرزينة الجادة ، كالمدح والرثاء ، ونادرا ما يستجيب لترقيص القوافي على ايقـاع الحركة السريعـة أو التصفيق . ومن هنا يبدو الزجل اكثر استجابة لشاعر الأغنية الشعبية ، ويمكن أن نوازن بين البيتين السابقين من وزن الدلعونا ، وهذين البيتين من الزجل ، ليتأكد لنا ما نريد :

بدنا نحكي ، وبدنا نقول   ما بدنا حـكي وطبـول

بدنا نحـرر بلـدنا   وهـذا كلام المعقـول

وهنا لابد من ايضاح — بشأن هـذين البيتين — للقارىء غـير الفلسطيني بخاصة ، فقـد يوهم البيت الأول بأن في معناه شـيئا من التناقض ، اذ كيف يعلن الشاعر رغبتـه في أن « يحكي » ثم يرفض « الحكي » من الآخرين ؟! وقرائن الاستخدام الشعبي لهاتين الكلمتين ترفع عن البيت ،يهام الاضطراب أو التناقض ، فحين يقول الفلسطيني، ومثله ابناء بلاد الشام بوجه عام : بدنا نحكي ، فانه يعـني : نريد أن نكشف الحقائق ونتصارح . أما حين تقترن بسياق الاستهجان : « مابدنا حكي » ، فانها تعني : كفانا ثرثرة واضاعة وقت في الكلام . هذه ملاحظة نبديهـا ، ولعلها تطلعنـا على أمر آخر ، هو حاجة الكتاب الى بعض الهوامش التي تعين القارىء من غير ذوي الخبرة باللهجة الفلسطينية، الذي ستوقعه طريقته في القراءة في لبس كبير بالنسبة للأوزان ، وخطأ كثير بالنسبة للمعاني .

وهكذا يمضي الكاتب مع سائر انماط الأغنية الشعبية ، محددا اهم الملامح العروضية ، ودرجة الانتشار بين الشعراء ، وقدرة هذا النمط على استيعاب ما هو بصدده من الاغاني الوطنية . وقد يشير الى علاقة بعض أوزان الشعر الشعبي بأوزان الشعر الفصيح ، وبعض الأساطير بين « زريف الطول » و « دلعونا » (ص ٧١) .

وكما اشرنا من قبل ، فان الكاتب في مجال الرصد الموضوعي ، أو محتوى القصيدة — الأغنية النضالية ، يبدأ بانطلاقة ثورة فتح ، ويسجلها أبو اشرف في مطلع واحدة من اغانيه :

في واحد يناير في الخمسة والستين   والناس كانوا بلهو ولعب مشغولين

كانـوا رجال الفتـح سـهرانين   واعلنوا الثورة بصـوت انفجارات

وقد سلك ابو فراس نفس الطريق فى تسجيل نصر يوم « معركة الكرامة » ١٩٦٨ ، الذى اهتز الوجدان الفلسطينى ، والعربى ، يقول :

بعـد ما طـوفان النكبة غمـرنا جينـا بآذار بـكرامه وغامـرنا
لحـتى انعـود وانلملم غمـرنا وانصلى الجمعـة فى قدس العرب

ويبدو ان الشاعر الشعبى يهتم بتسجيل تاريخ الأحداث الوطنية ، وهذا تقليد عربى قديم ، التاريخ بالشعر ، يؤكد أن الشعر ديوان العرب ، وانه محتوى الذاكرة الشعبية . وهذا ما فعله ابو اشرف بالنسبة لحرب اكتوبر :

ياباديين الحرب فى سـتة الشهر ع الناهبين الأرض ما يخفى الأمـر

ثم يتحدث عن الجيوش العربية الملتحمة بالقتال مع العدو على انها جيشيه ، ونسوره :

وجيشنا مـع جيشكم يوم التحم وجنودكم فى المعـركة صـاروا رمم
وقوادكم انعموا وانصابوا بصمم وكل جنـدى منـكم بدينـو كفـر
وجيشنا فى سينا عمل اكبر هجوم واسطورتك صهيونى حطمها عموم
وانسـورنا فوق الجولان اتحوم والرعب فى قلـوب الاعادى انتشر

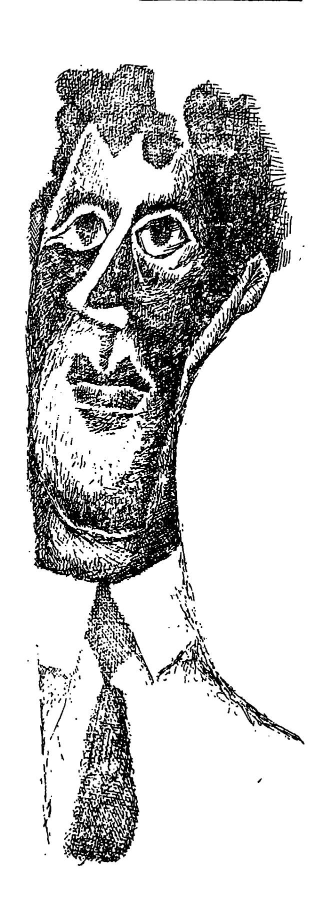
وهنا يقدم شاعر الأغنية الشعبية سجلا وافيا لكل ما مر بالنضـال الفلسطينى من افراح النصر واحزان الانكسار ، يدافـع عن مواقف بنى وطنه ، ويندد بمن يخرج على اهدافهم ، فيهاجم اتفاقية سيناء ، وكيسنجر ، وزيارة السادات للقدس ، واتفاقيـة كامب ديفيد ، ومعـركة تل الزعتر ومحاصرة الفلسطينيين ، والحكم الذاتى .... الخ .

وفى الختام ، فان الكاتب ، فى آخر فصول كتابه يرصـد ويحدد أهم السمات الفنية للأغنية الشعبية الفلسطينية ، ولا اهمية ـ مرة اخرى ـ لتقييد هذه السمات بأنها فى الكويت ، لأن هذه الملامح عامة ملاصـقة أو ملازمة للتعبير الشعبى ، سواء فى الايقـاعات ، وفى الحرص على الطابع الجماعى ، بمعنى التعبير عن الوجدان العام ، واقتباس مقولات شائعة بين الناس ، والاعتماد على ترديد الناس بعامة لهذه الأغانى . وفى هذا الفصل يؤصل الباحث أوزان الأغنية الشعبية بنسبتها الى بحور الشعر العربى المعروفة ، ثم يحاول تحـديد المعجم اللغوى للأغنية الشـعبية من حيث مستوى التعبير الذى يتحرك ما بين الفصيح والتعويل على اللهجة ، وما فيها من خصوصية صوتية مثـل الكشكشة والعنعنة ، وما تتضمن من بقايا اللغات الدائرة ، كالآرامية ، والسريانية ، وغيرها من اللغات الحية .

لقد ادى الكاتب خدمة جليـلة للتراث الشعبى الفلسطينى ، وهى خدمة تضـاف الى أوجه النضـال الواجب للحفاظ على شخصية الوطن وتميزه فى وجدان ابنـائه ، وقد وفى بحثه من الوجهة الفنيـة بما اغناه وأرساه على اصول من الوعى الواضح بمتطلبات الدراسة الفنية المنهجية .

● مسرحية ●

الجانب الآخر من النهار



محمد الشربينى

المشهد الأول

حجرة سكرتيرة المدير العـــام .. باب فى اليمين يؤدى الى الخارج .. باب فى اليسار يؤدى الى حجرة المدير العام .. لمبة حمراء فوق الباب مضاءة .. لافتـــة بجوار هذا البـــاب بخط كبير (المدير العام) مكتب فى منتصـف الحجرة تجلس اليـــه السكرتيرة .. على المكتب تليفون .. فى ركن من الحجرة مكتبة صغيرة . دولاب . الخ ... تفتح الستار والسكرتيرة تدق باصابعها على الالة الكاتبة .. يبدو انها تعمل يدخل عبدالله ..

عبد الله : صـــباح الخير يا ســـعاد ..

السكرتيرة : (دون ان ترفع نظرها) اى خـــدمة يا افندم ؟

عبد الله : ايه يا سعاد .. مش عارفانى واللا ايه ؟

السكرتيرة : مش واخده بالى .. اى خـــدمة ؟

عبد الله : بصى لى كويس ياسعاد .. بصى لى كويس وحياتك ؟

السكرتيرة : (بتعجب) فيه ايه يا استاذ ؟

عبد الله : حتى انتى كمان .. مش ممكن (لنفسه) دا ايه اليوم اللى مش فايت ده .. الناس بقت بتنسى بسرعة .. انا عبد الله ياسعاد .. مش عارفانى ؟

السكرتيرة : آسفة .. مش واخدة بالى . حضرتك تعرفنى ؟ !

عبد الله : الله .. آه .. احنا زمايل ..

السكرتيرة : لكن انا ماعرفكش يا استاذ ولا عمرى شفتك قبل كده !

عبد الله : ازاى .. احنا زمايل !

السكرتيرة : زمايل فين .. عندنا هنا فى الشركة ؟ !

عبد الله : ايوه طبعا فى الشركة !!

السكرتيرة : ازاى عندنا فى الشركة وانا ماشفتكش قبل كده !!

عبد الله : ما شفتنيش ازاى .. دا احنا نعرف بعض من ٣ سنين !

السكرتيرة : على العموم .. اى خدمة ؟

عبد الله : ياه .. للدرجة دى .. طيب .. انا .. انا عايز اقابل سيادة المدير ..

السكرتيرة : (تعود لعملها) مش شايف اللمبة الحمرا .. سيادة المدير مشغول .

عبد الله : فى عرضـــك بلاش كلمـــة مشغول دى .. يا اما مشغول يا اما ما يعرفنيش .. ولا واحد فاضى .. كله ملان .. حرام عليكم .

السكرتيرة : قلت لك مشغول وعنده اجتماع ومش ممكن يقابل حـــد ..

عبد الله : هى اكليشهات فى كل مكان اروح له .. اجتماعات .. مشغول .. عند السيد الوزير .

السكرتيرة : لو سمحت ..

عبد الله : (ثائرا) ما اسمحش انا خلاص زهقت .. انا ها اقعد استناه لما يفضى .. اما اشوف اخرتها فى اليوم اللى مش فايت ده .

السكرتيرة : ممكن سيادتك تكتب طلباتك واوعدك انى هاعرضها عليه لما يفضى .

عبد الله : انا لازم احل المشكلة دى دلوقت .. ما هو يا حلها يا روح المورستان انا مشكلتى صعبة جـدا يا افندم .. ياريت حضرتك تتصرفى ..

السكرتيرة : وبعدين معاك .. انا قلت لك التصرف الوحيد اللى ممكن تعمله ..

عبد الله : ما هو مذكرة مش ممكن .. اكتب اقول فيها ايه .. انا مشكلتى يا سعا ... يا مدام ..

السكرتيرة : وبعدين معاك يا استاذ ممكن اشوف شغلى ..

عبد الله : خلاص .. حاضر .. اتفضلى حضرتك شوفى شغلك .. خلاص انا قاعد اهوه .. (لنفسه) بقى مش عارفانى يا سعاد (لنفسه) والله ما انا منقول من هنـا الا لمـا اقابله (يجلس والسكرتيرة تواصل عملها .. بعد لحظة) اصـل انا مشكلتى صعبة مش لا قيلها حل .. انا مشكلتى تصعب على الكافر ..

السكرتيرة : (بحدة) وبعدين ؟ !

عبد الله : اصل انا مش عارف احلها والله ..

السكرتيرة : ممكن حضرتك تتفضل وتيجى وقت تانى يا استاذ .

عبد الله : لا .. اجوك انا مش ممكن امشى من هنا الا لما تدونى فلوسى ..

السكرتيرة : فلوسك .. ؟

عبد الله : (وقد سعد باستفهامها) اصل انا لما رحت اقبض مرتبى ..

السكرتيرة : (مقاطعة) ممكن الكلام ده تقوله للمدير .. سيبنى اشوف شغلى ارجوك .

عبد الله : (وقد احبط) آه .. شوفى شوفى زى ما انت عايزة (يبتعد عنها) طب اعمـل ايه دلوقت .. اشكى لمين بس يا ربى (يقترب من مقدمة المسرح) اصل انا فى الحقيقة رحت ..

السكرتيرة : يا استاذ .. ارجوك .. ارجوك .. عايزة اخلص شغلى ..

عبد الله : الله .. ما انا سايبك تشتغلى .. هوه انا ماسكك .

السكرتيرة : انت نازل رغى من اول ما دخلت هنا .

عبد الله : ما انت واخدة على كده .. هى اول مرة .. ما احنـا طول عمرنا بنرغى .. اسمعى بقى .. بلاش الشغل اللى بتلعبيه على ده .. هو شغل المكنة ده شـغل ..

السكرتيرة : يا اسـتاذ ..

عبد الله : ما هو انت لازم تسمعينى يعنى لازم تسمعينى ..

السكرتيرة : يا افندم انا مش فاضية .

عبد الله : افندم ايه ياختى .. بلا افندم بلا زفت .. خليكى دوغرى يا سعاد ..

السكرتيرة : لا .. انت زودتها قوى .. بقولك مش فاضية .

عبد الله : هو مين فينا اللى فاضى . كلنا مشغولين .. المدير مشغول .. سكرتيرة المدير مشغولة .. امين الخزنة مشغول .. المعاون مشغول انا اهو مشغول ..

السكرتيرة : يظهر المسايسة مش هاتجيب نتيجة معاك .

عبد الله : مسايسة .. مسايسة ايه بقى .. انت فاكرة نفسك ايه .. فاكرة نفسك فين.. فى اسطبل ؟

السكرتيرة : انت بتزعق ليـــه ؟

عبد الله : الله .. هو انا برضه اللى زعقت .. ما انت قاعدة تزعقى من الصبح المدير مشغول .. عنده اجتماع .. ممكن تقدم مذكرة .. ممكن تستنى بكرة .. انا مش فاضية .. (بعد لحظة) مش عارفانى يا سعاد .

السكرتيرة : انت عايز ايه بالضبط .

عبد الله : مش عارفة انا عايز ايه بالضبط .. عايز حضرتك تخرسى خالص وتسمعينى لحد المدير ما يفضى ..

السكرتيرة : لكن ..

عبد الله : ما هو لازم تسمعينى .. انا لازم افضفض عن نفسى ..

السكرتيرة : يا استاذ ده مكتب المدير العام .

عبد الله : يا ست سعاد خلى عندك شوية انسانية واسمعينى ..

السكرتيرة : اما والله شىء بارد .. انت بتشتمنى يا استاذ وعايزنى اسمعك ... انت .. انت تعرفنى منين .. قاعد تقولى يا سعاد يا سعاد .. ايه ..

عبد الله : خلاص .. قلت خلاص .. انت ماعندكش ضمير ولا احساس .. خلاص مافيش حد ادنى من الانسانية .. قلتلك انا عندى اشكال صعب .... قوليلى ايه هو .. مشكلتك ايه يا استاذ علشان نحلهالك (تجلس السكرتيرة وقد اعيتها محاولات اسكاته بعد لحظة) انا رحت اقبض مرتبى آخر الشهر ما لقيتش مرتبى .. عمرك شفت موظف فى الدولة يروح يقبض مرتبه مايلاقيهوش .. انتى مابتقوليش حاجة ليـــه ؟

السكرتيرة : (تشيح بوجهها عنه) ممكن تسيبنى اشتغل واللا انده لساعى يخرجك بالقوة ..

عبد الله : قوة .. هى فيهـــا قوة .. لا .. دا انت زودتيها قوى .. لا اســـمعى .. انا ما سمحلكيش تهينينى ابدا ..

السكرتيرة : يوه .. (تنادى) يا محمود ..

عبد الله : والله انت ما عندك ضمير ... والله انت ما عندك دم .. دى آخرة العيش والملح .. اهئ ..

السكرتيرة : (تنادى) يا محمود ..

عبد الله (يقلدها ساخرا) يا محمود .. يا محمود .. رد عليها يا خويا .. رد عليها يا محمود .. اللعبة مش عجباها يا محمود .. ما ترد رد فيك مدفع .. ولا رد لى انا .. انا خلاص مش لاقى حد يفهم مشكلتى .. هو اليوم ده باين عليه من اوله .. انا كنت عملت ايه بس ياربى (تهم السكرتيرة بضرب جرس بجوار مكتبها) اسمعى .. ما تمديش ايدك للجرس احسن والله اقطعها لك .. ابعدى ايديك خالص .

السكرتيرة : ايه اللى انت بتقوله ده .. انت ازاى ..

عبد الله : زى ما بقولك .. عايزة تندهى محمود اندهى محمود .. عايزة تلعبى نلعب .. انما تضربى الجرس . انا ودانى ما تستحملش .. ودانى مليانة أتوبيسات وتروموايات وعربيات .. كفاية الكلاكسات .. كفاية صفارة القطر ولا الطيارات ولا الراديو اللى عمال يزن ليل ونهار .. كفاية انكم كلكم مشغولين مافيش حد عايز يسمع مشكلتى ايه .. (وكان قد امسك رأسه بين يديه) كفاية .. كفاية يا عديمة الانسانية ..

السكرتيرة : (ثائرة) يا محمود يازفت .

عبد الله : يا محمود يا زفت .

السكرتيرة : أنت يا محمود ..

عبد الله : انت يا محمود يا زفت رد عليها (يدخل محمود) .

محمود : ايوه يا ست هـ .. هو النور مقطوع واللا ايه .. ما بتضربيش جرس ليه ؟

عبد الله : ايه ياس محمود .. ساعة الست تنده عليك .. يا محمود يا زفت .. يا محمود يا زفت .

محمود : ايــه ؟ !

عبد الله : ايه اللى ايه ؟ ما هى اللى قالت زفت ..

السكرتيرة : خرج الراجل ده بره ..

محمود : إنا زفت يا ست هانم ؟

السكرتيرة : انا ما قلتش عليك كده

عبد الله : ما قلتش .. طب والله العظيم تلاتة قالت عليك يا زفت .. يا كدابه .. ها تدخلى النار حدف (للسكرتيرة) مش بتنكرى انك تعرفينى (لمحمود) وقالت عليك حاجات تانية كتير ..

محمود : قالت حاجات كتير ؟

السكرتيرة : اسمع .. انا رايحة التوالت .. ارجع مالاقيش الجدع ده هنا .. ونبه على المعاون ان توجيهات السيد المدير العام ان مافيش حد من الاشكال دى يدخل الشركة فاهم (تخرج) .

عبد الله : (ياخذ محمود جانبا) شفت بقى يا ابو طه .. بتشتمك وبعدين عايزة توقعنى فيك .

محمـــود : سيبها ما انا عارف اصلها وفصلها وبتمشى مع مين وعارف ابوها وامها وخالتها وستها وعارف كمان ساكنة فين (يهمس له) تعرف ساكنة فين ؟ فى المساكن الشعبية وعمرها ما ركبت تاكسى وبتشعبط فى الاتوبيسات وكل يوم جمعة الصبح بتطلع المراتب فوق السطوح وبتنشر الغسيلهفى البلكونة الظهر .. الله انما انت مين .. وايه اللى عرفك بى ؟

عبد الله : ايه مش عارفنى انت كمان .. مش انت برضه ابو طه ..

محمـــود : أيوه انا ياسيدى .. سيبك من شكلى دلوقت .. مايغركش المنظر .. انا اسطى جزمجى اعجبك (يهمس له) غير انى انا بشتغل فى الامن السرى بتاع الشركة.. مش عايز لك جوز جزمة ارخص من السوق جنيه .

عبد الله : جنيـــه !

محمـــود : بس انت تعال واحنا نتفق .

عبد الله : ما احنا اتفقنا قبل كده .. احنا ها نعيده يا نمس .. اول ما اقبض على طول ها ورد لك ..

محمـــود : تقبض .. انت لسه ما قبضتش

عبد الله : اقبض منين .. ما انا هنا علشان كده .

محمـــود : مش فاهم .

عبد الله : رحت أقبض يا سيدى ما لقيتش اسمى فى كشوف المرتبات .

محمـــود : ازاى ده .. مش ممكن .. دا انت تشتكى ..

عبد الله : طب ما انا جاى اشتكى اهوه ..

محمـــود : هنـــا .. هو انت مستوظف هنا ولا ايه ؟

عبد الله : طبعا موظف هنا .. ايه مش عارفنى .. ما شفتنيش قبل كده ؟

محمـــود : ابدا .. أول مرة اشوفك يا حلاوة ..

عبد الله : غريبة .. ازاى .. امال انا عارفك ازاى .. وعارف السكرتيرة اللى كانت هنـــــا ..

محمـــود : يا راجل قول كلام غير ده ..

عبد الله : ومين اللى عليه خمسة جنيه من حساب الجزمة القديمة .. مش انا .. ؟

محمـــود : خمسة جنيه !

عبد الله : مين اللى كل يوم تجيب له الجرنان وتاخد بقية الشلن ؟

محمـــود : هو انا اللى باخذ بقية الشلن .. ده بتاع الجرايد ..

عبد الله : يعنى عرفتنى ؟

محمود : لا .. بتقول عليك خمسة جنيه ؟

عبد الله : أيوه من حساب الجزمة .. انت ناسى

محمود : يمكن انا ناسى .. لكن ناسى ازاى .. وهو ده معقول ما اعرفكش ..

عبد الله : طبعا مش معقولة .. ما هو يا اما انا بخرف يا اما انا بحلم .. انا بحلم .. والنبى يا محمود .. شوفنى صاحى ولا بحلم .

محمود : بتحلم ايه يا استاذ (يلكزه) .

عبد الله : يعنى انا صاحى .. واللى قدامى ده واقع مش حلم .. حقيقة مش وهم يعنى انا بخرف ..

محمود : بعد الشر يا بيه .. فكر بس .. فكر تكون غلطان فى المصلحة .. البلد ما هى مليانة مصالح .. تكونش ..

عبد الله : (مقاطعا) لا يا سيدى ما غلطتش .. هى دى المصلحة اللى انا بشتغل فيها .. انتم هاتهبلونى .. طيب المدير اللى هنا اسمه عبد القادر عبد الرازق مرسى .. مش كده ؟

محمود : تمـام !

عبد الله : خلاص .. تبقى دى مصلحتى .. وانا متاكد من اللى بقوله زى ما انا متاكد انك محمود سحلب العامل اللى بيشتغل هنا وانك ساكن فى شارع العروبة حارة نصر الدين ؟

محمود : كلام مضبوط من اوله .. انما انا عمرى ما شفتك هنا !

عبد الله : يبقى انت اللى ناسى

محمود : ناسى ازاى يا استاذ .. والست السكرتيرة ناسية ؟

عبد الله : أنا هاتجنن .. ايه اللى بيحصل ده (يخرج المدير من الحجرة على اثر الزعيق).

المدير : ايه الدوشة الى انتم عاملينها دى ؟

عبد الله : كويس .. استاذ عبد القادر .. سيادتكم عارفنى مش كده ؟

المدير : لا يا ابنى .. فى حاجة ؟

عبد الله : (بحزن) الله .. لا حول الله .. مش عارفنى ازاى .. انا موظف عندك هنا !

المدير : عندى هنا .. وازاى انا ما عرفش .. جاى لنا هنا جديد ؟

عبد الله : انا هنا يا بيه مع سيادتك من سنتين ..

المدير : ايه الكلام الغريب اللى بسمعه ده ؟

عبد الله : (ضاربا كفا بكف) يادى اليوم اللى مش فايت .. يابيه انت كنت آخر امل لى .. مش ممكن .. حضرتك افتكر .. دا انت عاطينى علاوة تشجيعية الســنة اللى فاتت .

المــدير : انت منين يا ابنى ؟

عبد الله : من هنـــا يافندم ..

المــدير : من هنا فين ؟

عبد الله : انا من مصر يابيه .. خدت اجازة ١٠ أيام من يوم ٢/٢٠ لحد ٣/٢ وحضرتك اللى موافقلى عليها .. جيت من الاجازة ما لقيتش اسمى فى دفتر الحضور والانصراف .. رحت الخزنة علشان اقبض مرتب فبراير مالقيتش اسمى فى كشف الماهيات .. المعاون عايز يخرجنى بره .. جيت على سيادتكم على طول .. السكرتيرة انكرت انها تعرفنى ومش راضية تخلينى اقابل حضرتك ..

المــدير : انت متاكد يا ابنى من الكلام اللى انت بتقوله ده ؟

عبد الله : طبعا متاكد زى ما انا متاكد من سيادتك .

المــدير : دى مسالة غريبة .. انا شخصيا ما اعرفكش .. عمرى ما شفتك هنا .. فكر يا ابنى .. افتكر انت كنت بتشتغل فين ؟

عبد الله : هنا والله يا افندم .. يا ريتنى ما خدت الاجازة .

المــدير : مش حكاية اجازة .. انت مش موظف عندنا .. انت ها تشككنى فى نفسى .. ولا ايه ؟ .. لو فرضنا انا مش واخد بالى .. طيب الساعى ده يعرفك ؟

محمــود : (مبجلا) لا يا بيه .. اول مرة اشوفه .

المــدير : بتقول السكرتيرة ما عرفتكش وطبعا المعاون والصراف ؟

عبد الله : تمام يا بيه ... انما انا متاكد انى بشتغل هنا وفى قسم الشئون الفنية ورئيس القسم بتاعنا الاستاذ مسعود، ومعايا فى المكتب الانسة عــزة المشدو والاستاذ بركات .

المــدير : ايوه صح .. بس ده مش دليل يا ابنى انك تعرف الاسماء وهم ما يعرفوش حاجة عنـك .

عبد الله : يا بيه دا انا مقدم لحضرتك مشروع برفع الكفاءة الفنية ..

المــدير : (مقاطعا) بالتاكيد قسم شئون العاملين ماعندوش اى مستند او قرار بيدل على انك بتشتغل معانا ؟ !

محمــود : (مبجلا) يا سعادة البيه .. دى اول مره نشوفه .. يظهر (يشــير بعــلامة الجنون).

عبد الله : يا محمود عيب .. انا مش مجنون .. مش مجنون يا بيه .

المــدير : يا ابنى الشركة ما تعرفكش .. احنا آسفين ..

عبد الله : اما حاجة غريبة .. طب وبعدين .. اعمل ايه يا بيه ؟

المــدير : انا مش عارف .. انت بتسالنى .. اسال نفسك يا اخى .. روح استريح فى بيتكم .. نام يمكن تفتكر لمـا تصحى .

عبد الله : انا متأكد

المدير : خلاص انت متأكد واحنا مش متأكدين ..

عبد الله : يا سعادة البيه ...

المدير : (مقاطعا) قلنا خلاص .. انت تعيده ولا ايه ؟ .. انا مش فاضيلك .. عرفه طريق الباب يا محمود (يدخل حجرته) .

محمود : (مبجلا) حاضر يا بيه .. يا لله يا استاذ .. مش عايزين مشاكل تانية .. والله انت صعبت على قوى ..

عبد الله : انا مش قادر اصدق اللى بيحصل ده !

محمود : لا صدق يا أستاذ .. صدق .. بيحصل فى زماننا ده العجب .. على العموم روح انت وافتكر كويس .. وربنا يهديك ..

عبد الله : (منهارا) انت فاكرنى بخرف .. فاكرنى مجنون !

محمود : مش قصدى يا أستاذ .. انا برضه فى خدمتك .. تجيلى المحل وقت ما تحب .

عبد الله : يعنى ايه ؟ .. ما فيش حد عارفنى .. اعمل ايه .. الكل بينكرنى .. الكل بيجهلنى !

محمود : تكتب العنوان معاك يا أستاذ ؟

عبد الله : (مواصلا) بيجهلونى ليه ؟ .. حصل فى الدنيا ايه .. دماغى .. راسى بتدور .

محمود : تكتب العنوان معاك يا أستاذ ؟

عبد الله : (وهو يخرج) عارفه .. عارفه ...

محمود : عارفه .. لو كان عارفه بصحيح يبقى كلامه مظبوط .. يعنى كان بيشتغل هنا .. اما والله حاجة تخول الدماغ .. الواحد مخه ها يطق .. لكن ازاى .. ازاى ما نعرفوش كلنا .. حقا دى تبقى نكته .. نكته بايخة قوى (تدخل السكرتيرة) .

السكرتيرة : اخيرا خرج .. دى حاجة تقرف ..

محمود : والله صعب على يا مدام .

السكرتيرة : يا مالى زيه كتير .. مخهم طق ..

محمود : انما بيقولوا دا من كتر الذكاء يا مدام .

السكرتيرة : وده باين عليه ذكاء ده !

محمود : انما شكله كويس .. !

السكرتيرة : ما هو ده السم فى العسل ..

محمود : حرام عليك يا مدام ..

السكرتيرة : حرام .. المصايب ما هى جاية من السكات على الناس اللى بالشكل ده ... ما فيه زيه ميات فى الشوارع .. مش عارفه ما بيلموهمش وياخدوهم فى مستشفى يعالجوهم ليه .

محمــود : ربنــا يكون فى عونه .. دا ما اقتنعش الا لمــا المدير خرج ..

السكرتيرة : خرج .. ما سالش على ؟

محمــود : لا .. صاحبنا قعد يزعق .. قاله بالسلامة .. بس ده عارف اسمائنا ..

السكرتيرة : انت مش عارف اسم سعاد حسنى

محمــود : ايوه .. بس دى مشهورة ..

السكرتيرة : أنت ها تعقد تساير وأنا ورايا شغل .. روح هات لى قهوة مظبوط

محمــود : والله ما فى حاجة مظبوطة اليومين دول يا مدام

اظــــلام

المشهد الثانى

صالة فى منزل عبد الله .. عبد الله يدخل مرتميا على كنبه فى منتصف الصالة بعد ان فتح باب الخروج بمفتاح ويضعه الان فى جيبه ويرى ذلك كله بوضوح ويخلع حذائه .

عبد الله : ياه .. اخيرا وصلت البيت .. ايه اليوم اللى مش فايت ده يا ربى .. يا سلام .. المهم الواحد يستريح فى بيته وياكل لقمة وبعــدين نفكر فى حل .. يا ترى بتطبخى ايه النهاردة يا احلام .. (ينادى) يا احلام .. يا أحلام .. (يدخل رجل من البــاب الجانبى المؤدى الى حجرة مرتديا البيجامة وفى يده علبــة سفن آب) .

عبد الله : (مندهشا بعد ان وقف) انت مين ؟

الرجل : انت اللى مين وايه اللى دخلك هنا ؟

عبد الله : ايه اللى دخلنى هنا .. دا بيتى !

الرجل : بيتك ايه يا روح أمك .. ايه اللى دخلك هنا ؟

عبد الله : ايوه .. ايوه .. العب على .. (يصرخ) انت مين .. انت مين .. رد على احسن والله اطلع روحك فى ايدى ؟ !

الرجل : (يمسك عبد الله من رقبته) دخلت هنا ازاى بقولك ؟

عبد الله : سيب رقبتى ها تخنقنى .. انت فى بيتى ازاى .. انت عشيقها .. لا .. لا .. احلام مش ممكن يبقى لها عشيق !

الرجل : وعارف اسم مراتى يا كلب (يضربه على وجهه) .

عبد الله : مراتك .. احــلام مراتك ؟ !

الرجل : طبعا مراتى .. رد على دخلت هنا ازاى ؟

عبد الله : احلام مراتك ! ؟

الرجل : بقولك ايه .. بلاش استهبال على يا حبيبى .. خدوهم بالصوت لا

عبد الله : بقولك ده بيتى .. واحلام تبقى مراتى

الرجل : (يهجم عليه) ما تقولش كده لاطلع روحك فى ايدى ..

عبد الله : بقولك ده بيتى ده

الرجل : (ينهال عليه) انت ها تقول دخلت هنا ازاى ولا لا ..

عبد الله : بقولك ده بيتى .

الرجل : (ثائراً) دخلت هنا أزاى .. دخلت هنا ازاى (تاتى احلام قادمة من المطبخ وفى يدها ملعقة وعلى وجهها ويديها وملابسها آثار الطبخ) .

احــلام : ايه يا مسعد .. فى ايه ؟

مسعد : تعالى شوفى البيــه !

احــلام : مين البيــه ؟ !

عبد الله : الله (بدهشة شديدة) مش عارفانى يا احــلام !

احــلام : انت تعرفنى يا استاذ ؟ !

مسعد : بيقولك البيت ده بتاعه وانتى تبقى مراته !

احــلام : (تتراجع) مراته .. ايه التخريف ده ؟ !

عبد الله : تخريف ايه يا احلام .. مش عارفانى يا احلام انا عبـد الله .. ازاى تدخلى واحد غريب الشقة يا احلام .. مين ده يا احلام (يقترب منها) ..

مسعد : (يجذبه) تعالى هنا .. انت هاتقول انت مين ولا لا ..

عبد الله : انا اللى مين .. بقولك انا صاحب البيت ده واحلام دى تبقى مراتى

مسعد : انت بين يومك مش فايت ..

احــلام : ازاى ياراجل انت تقول كلام زى ده ؟!

عبد الله : بتنكرينى ازاى يا احــلام .. انا عبد الله جوزك ..

مسعد : (يلكزه) ما تقولش جوزها لاطلع روحك فى ايدى ..

احــلام : ده دخل هنا ازاى ده يا مسعد ؟

مسعد : قال ايه ده بيته !

عبد الله : يا احــلام .. حرام عليكم .. انتم عايزين تعملوا فى ايــه .. فهمونى عايزين تعملوا فى ايــه .. ده بيتى واحــلام تبقى مراتى ..

احــلام : مراتك ازاى يا جدع انت .. انت بتتكلم ازاى .. ؟ !

مسعد : بقولك ما تقولش مراتى لحسن اطلع عينك !!

عبد الله : (منهارا) ازاى .. ازاى بس يا عالم .. ده بيتى .. التلاجة دى لسه جايبها من بورسعيد الشهر اللى فات .. انتى نسيتى يا احلام .. نسيتى انك سالفة ١٠٠ جنيه من اختك سناء علشان نكمل على التلاجة .

عبد الله : طبعا يا احلام .. انا جوزك ..

مسعد : ما فيش فايدة بقى الا ما سلمك للبوليس يا حرامى يا لص ..

احـلام : تلاقيه حرامى كان بيسرق الشقة ..

عبد الله : انا يا احلام .. حرام عليكم ..

مسعد : (يجذبه ناحية شباك فى عمق المسرح ويخرج راسه منه وينادى جارا لهم من اعلى) يا عم ابراهيم .. يا عم ابراهيم ..

عبد الله : كده يا احلام .. تعملى فى كده ؟ !

مسعد : (مازال ينظر اعلى خارج الشباك) والنبى يا سـمير انده لبابا .. قوله ينزل ضرورى بسرعة دلوقت ..

عبد الله : (مذهولا) حرام عليك يا احلام .. ها تروحى من ربنا فين !

مسعد : خلاص .. الشاويش ابراهيم فى امن الدولة .. ها يعرفك بيتك فين ياروحى .

عبد الله : ازاى يا احلام مش فاكرانى .. انا جوزك يا احلام ..

مسعد : ها يقول جوزها تانى ..

عبد الله : طيب انا مش جوزها .. مش فيه جوه فى اودة النوم سرير لاكيه ودولاب لاكيـه وزهرية وريكوردر وتحت السرير فيه كرتونة فيها طمين كبايات كريستال مستورد وفيه قزازتين ريحة وفى كرتونة تانية جاكيت شموازيت مخزنينه علشـان الفيران صح ولا لا يا احـلام ..

احـلام : صح .. انت عرفت الحاجات دى ازاى ؟ !

مسعد : هو حرامى ابن كلب .. دخل يقبش هنا وهنا وبيستهبل ..

عبد الله : يا جماعة حرام عليكم .. مش حضرتك جاى دلوقت من اودة النوم ..

مسعد : جيت فى وقت قبل كده وبتستهبل علينا ..

عبد الله : طيب انا هاستفاد من ده بايه ؟

مسعد : انت بتسالنى اسال نفسك ..

احـلام : أنت منين يا عم ؟

عبد الله : عم .. انا عبد الله يا احلام (على وشك البكاء) ازاى .. ازاى مش عارفانى يا احلام .. بعد العمر ده كله بتبهدلينى كده .. دا احنا اتجوزنا بعد عـذاب ولقينا الشقة دى بعد الواحد ما استلف من هنا ومن هنا .. حرام عليك يا احلام افتكرى كويس .. طيب ابننا طارق ها يعمل ايه لمـا يشوف اب مش ابوه .. فكرتى فيه لحظة واحدة ..

مسعد : طارق .. انت تعرف طارق .. انت تعرف طارق كمان (مازال يمسكه من رقبته) دى كملت .. انت مين يا جدع انت .. طارق ده يبقى ابنى انا !!

عبد الله : يا دى الكارثة .. كل شىء .. كل شىء .. ماعدش اى حاجة زى ما هى .. ازاى .. مش ممكن .. ليه يا ربى كده .. حرام عليكم .. طيب طارق فين .. زمانه جاى .. مش كده يا احـــلام .. زمانه جاى من المدرســـة يا احـــلام .. ها يشوفنى وها يقولى بابا ..

مسعد : لا حول ولا قوة الا بالله .. انا يا استاذ عايز اساعدك (يتركه) بس افهم .. عايز مبرر منطقى لوجودك هنا ..

عبد الله : انا ..

مسعد : ما تقوليش بيتك .. صدقنى ده بيتى ودى مراتى وطارق ابنى .. احنا متجوزين من ٩ سنين ..

عبد الله : امال انا مين .. ؟

مسعد : اعتقد ان بيتهينا لك كل المسائل دى ..

عبد الله : ازاى بيتهيئالى .. طب انا دخلت هنا ازاى .. انا معايا مفتاح .. انا عارف احلام كويس قوى .. وعارف البيت ده والجيران والشارع ده ..

احـــلام : يا عم .. يا عم عبد الله افتكر كويس (دق على الباب تذهب لتفتح) ..

عبد الله : اهوه طارق ابنى .. ها يعرف انى ابوه (يدخل ابراهيم) ..

مسعد : تعالى يا شاويش ابراهيم .. شوف الحكاية الغريبة دى ..

عبد الله : ايوه عم ابراهيم .. عم ابراهيم اظن انت تعرفنى كويس وتعرف ان ده بيتى وان احلام تبقى مراتى ؟

ابراهيم : نعم !!

عبد الله : ايه مش عارفنى يا عم ابراهيم .. بص لى كويس .. انا .. عبد الله مش انت بجينى البيت ده كل يوم جمعة بعد الصلا نلعب دورين طاولة ؟

ابراهيم : ايوه بلعب طاولة بعد صلاة الجمعة ؟!

عبد الله : كويس مش فاكرنى بقى ؟

ابراهيم : لا .. لا مؤاخذة انا بلعب مع الاستاذ مسعد كل يوم جمعة

عبد الله : طيب مش كان الولاد بيجوا يتفرجوا على التمثيليــــة كل يوم قبل ماتجيبوا التليفزيون ؟

ابراهيم : ايوه كانوا بيتفرجوا هنا عند الست احلام والأستاذ مسعد

عبد الله : يادى اليوم اللى مش فايت .. انت بتنكرنى ليه .. ماحـــدش عايز يصدقنى ولا يصدق كلامى !

ابراهيم : مالك ياجدع انت .. مين الجدع ده ياسى مسعد ؟

مســـعد : مش عارف والله .. بلاوى بتتحدف .. (دق على الباب – يذهب مســـعد ليفتـــح)

عبد الله : هوه طارق المرة دى .. انا عارف خبطته .. ابنى طارق

ابراهيم : طارق ابنك .. دا ابن الست احلام والاستاذ مسعد .. انت ايه يا راجل انت مالك ؟! (يدخل طارق . طفل فى الثامنة)

طـارق : سعيدة يا بابا .. سعيدة يا ماما ... ازيك يا عم ابراهيم

عبد الله : طـارق ..

طـارق : (بجوار احلام) مين الراجل ده يا ماما .

عبد الله : مش عارفنى يا طارق انا ابوك

طـارق : (يجرى ناحية ويحتضنه) بابا .. بابا اهوه

ابراهيم : يالله ياجدع انت معايا .. (يجذب عبد الله) يالله قدامى .. فز ..

احـلام : على مهلك عليه يا عم ابراهيم .

ابراهيم : لا .. دا .. ميأثرش فيه حاجة .. دا صنف وانا عارفه كويس .. بيتمسكن لحد ما يتمكن .. انا ها عرف اصله وفصله ..

طـارق : هوه الراجل ده حرامى يا بابا ..

اظـــلام

المشهد الثالث

حجرة رائد بالمباحث .. اهم ما يميز الحجرة هو اللمسات الرقيقة فيها

الرائد : (فى التليفون وهــو يجلس الى مكتبه) حاضر يا نور بيــه .. هابعث لك ابراهيم من عنــدى .. هايشيلك الى انت عايزة .. مش المهم الجمرك ؟ خالص .. حاضر .. هاتصل بالمدام .. انا تحت امرك .. مع الســلامة (يدخل ابراهيم وعبد الله اثناء محادثة الرائد) فيه ايه يا ابراهيم ؟

ابراهيم : الراجل ده انا خدته تحرى يافندم ..

الرائد : ازاى يا راجل انت تمشى من غير بطاقة ؟

ابراهيم : يافندم الراجل ده حكايته حكاية

الرائد : انت ما بتردش ليه ؟ .. اخرس ؟

ابراهيم : ياريت يافندم كان الاشكال اتحل

الرائد : اشكال ايه ؟

ابراهيم : الراجل ده يافندم اتهجم على راجل طيب جارنا

الرائد : خناقة يعــنى ؟

ابراهيم : لا يا سعادة البيه .. دا باين عليه مجنون .. ده دخل بيت الاستاذ جارنا وادعى على مراته انها مراته وابنهم انه هو ابنه

الرائد : وايه الى دخله بيت جارك ده ؟

عبد الله : يا بيه دا بيتى انا

ابراهيم : اسكت ياكداب يانورى ياضلالى .. الاستاذ مسعد دا راجل سكره

الرائد : مين مسـعد ده ؟

ابراهيم : دا جارنا جوز الست اللى الافندى بيقول عليها مراته .. مسعد ده يا سعادة البيه متجوز مراته من ٩ سنين

عبد الله : دى مراتى انا .. والله العظيم مراتى

الرائد : وايه دليلك على انها مراتك ؟

ابراهيم : رد على سيادة الرائد

عبد الله : ارد اول ايه بس ؟

الرائد : بطاقتـك راحت فين ؟

عبد الله : مش عارف والله يابيه !!

الرائد : مش عارف يعنى ايه ؟

ابراهيم : بلاش لف ودوران واتكلم عدل ..

عبد الله : زى مابقول لسيادتك (فى شك رهيب) أنا مش مصدق نفسى .

الرائد : انا عايز اعرف الحكاية من البداية

عبد الله : النهادرة يابيه صحيت من النوم كالعادة وفطرت مع احلام مراتى .. اللى هو (يشير ناحية ابراهيم) بيقول مرات جاره .. اديتها فلوس علشان الغدا.. ما انا بديها كل يوم فلوس .. ركبت الاتوبيس كالعادة ودفعت تذكرة أجـرة موحدة لأول مرة بعد مالقيت الكمسارى دب خناقة مع واحـد مش عايز يدفع موحـدة . .

الرائد : ادخل فى الموضـوع

عبد الله : رحت الشـغل

الرائد : أى شـغل ؟

عبد الله : شركة المنتجات التجارية ..

الرائد : فين دى (يكتب فى اوراق امامه)

عبد الله : دى يا سعادة البيه شركة استثمارية فى شارع فؤاد

الرائد : بقالك كام سنة فى الشركة دى

عبد الله : سنتين ، وقبل كده كنت بشتغل فى الحـكومة .. وبعدين دى سيادتك ما انت عارف مرتبات الحكومة مابتكفيش حاجـة .. فاشتغلت فى الشركة دى بعـد ما استقلت من الحكومة .. نسيت اقول لحضرتك انى كنت فى أجازة ١٠ أيام

الرائد : ليـه ؟

عبد الله : ليه .. الحقيقة .. الحقيقة كنت عايز استريح

الرائد : من ايه ؟

عبد الله : من ايه .. مافيش .. استريح .. اجازة اعتيادى .. انا متعود اخد اجازتى فى فبراير من كل سـنة ..

الرائد : واشمعنى ١٠ ايام ؟

عبد الله : الأستاذ عبد القادر المدير العام بتاعنا مارضاش الا بعشرة ايام

الرائد : بعد مارحت الشغل حصل ايه ؟

عبد الله : مالقيتش حد عارفنى .. لا المدير ولا الموظفين ولا العمال .. ولا حد خالص عارفنى .. كلم انكروا معرفتهم بى .. لا فيـه لى اسم فى دفتر الحضور والانصراف ولا فيه لى اسم فى كشف الماهيات .. ما كانش قدامى حل غير انى اروح .. كنت عايز حد يعرفنى اكلمه .. دخلت البيت لقيت فيـه راجل جواه وقاعد يشرب من التلاجة بتاعتى وبيقول ان البيت بيتـه وان مراتى مراته وان ابنى ابنه !

ابراهيم : يا افندم .. لا الست احلام تعرفه ولا ابنها طارق يعرفه

عبد الله : ما هى دى المشكلة ياعم ابراهيم .. حتى انت كمان انكرت انك تعرفنى

الرائد : انت متاكد من اللى انت بتقوله ده ؟

ابراهيم : يا راجل بطل بقى عيب .. خدلك راجع وقول الحقيقة لحضرة الضابط

عبد الله : امال انا عرفتك ازاى يا عم ابراهيم وفكرتك حتى بالطاولة !

الرائد : يا سيد معرفة الاسماء دى مش مشكلة

عبد الله : يعنى ايه ؟ .. يعنى اللى انا فيه دا ايه . اللى بيحصـل لى دا ايه .. انا مش فاهم حاجة .. انا مش مصدق اللى بيحصل ده ..

الرائد : لو الكلام دى صحيح .. فين المفتاح اللى دخلت بيه الشقة .. ؟

عبد الله : آه .. اهـو ده الدليل .. (يبحث فى جيـوبه) دلوقت حضرتك تعـرف انى مابكدبش .. الله .. المفتاح راح فين .. انا فتحت وحطيته فى جيبى .. !!

ابراهيم : اطلع من دول ياسهن

الرائد : شفت بقى بان كدبك ازاى ؟

عبد الله : يابيه والله مابكدب .. طيب احلف لك بايه

ابراهيم : تحلف .. دا انت تحلف على الميه تجمد

الرائد : لو تماديت فى كدبك اعرف انك مش هاتخرج من هنا ابدا

ابراهيم : الظاهر يا افندم ان الراجل ده بيلعب علينا

عبد الله : يلعب ايه بس يا عم ابراهيم .. حرام عليك

الرائد : كنت ناوى تسرق ايه من الشقة ؟

عبد الله : اسرق .. أسرق من شقتى .. دى شقتى يابيه

ابراهيم : بلاش استعباط يا حرامى يالص

عبد الله : يعنى مافيش حد مصدقنى .. اعمل ايه دلوقت .. اعملكم ايه علشـــان تصـــدقونى ؟ !

الرائد : قول الحقيقة .. تاكد ان الحق دايما منجى

عبد الله : والله كل الكلام اللى بقوله ده صحيح .. دى الحقيقة يابيه

الرائد : لو فرضنا أن كلامك ده مظبوط ، لك قرايب تانين غير مراتك ؟

عبد الله : آه .. حماى وحماتى

ابراهيم : اذا كان الست اللى بتقول عليها مراتك ماتعرفكش .. يبقى ابوها وامها يعـــرفوك ؟ !

الرائد : والدك مش موجود .. مالكش اخوات .. امك ؟!

عبد الله : أمى ماتت من سنين ، وابويا مات قبل ماتجوز بسنة .. صدقنى يابيه .. الكلام ده كله مظبوط .. دى مؤامرة معمولة ضدى

الرائد : مؤامرة .. طب من مين ؟! .. كل الناس فى شغلك ومراتك وجـــيرانك متفقين عليـــك !!

عبد الله : مش عارف والله يابيه

الرائد : مافيش معاك اى ورقة حكومية تثبت شخصيتك ؟

عبد الله : (يبحث فى جيوبه) مافيش حاجة يابيه .. مافيش اى حاجة فى جيوبى طيب ازاى وانا خارج حاطط البطاقة فى جيبى ، والبطاقة فيهـــا كل مايثبت شخصيتى .. راحت فين ؟ المنديل راح فين ؟ ووصل النور القـــديم خدته النهـــادرة علشـــان ادفع نور الشـــهر اللى فات .. كل ده راح فين (جرس التليفون) ..

الرائد : (يرفع سماعة التليفون) اهلا يا نور بيه .. اطمن خالص .. انا قدامى ابراهيم .. اهه .. هافهمه .. هايفوت على سعادتك الصبح .. ماشى يروح ـه عالولاد .. ما تخافش اطمن (يضع السماعة) قبل ما انسى ياابراهيم .. عارف بيت نور الدين بيه طبعا .. ؟

ابراهيم : طبعا يا سعادة البيه ..

الرائد : الصبح تحضر نفسك لسفرية مع أولاده بورسعيد .. هايبقى معاهم العربية.. هاتروح وياهم ، وانتم خارجين من بورســعيد اذا ماكانش زكى واقف هناك تبقى توريهم كارنيهك .. أوعى حد من أولاد نور الدين بيه يحصل له حاجة..

ابراهيم : ما تخافش يابيه .. وهى دى أول مرة

الرائد : (متجها لعبد الله) ايوه ياسى عبد الله .. انت اسمك عبد الله فعلا

عبد الله : ايوه يابيه اسمى عبد الله ال ...

الرائد : (مقاطعا) ايه اللى يثبت يا عبد الله انك عبـــد الله .. مش يمكن انت كذاب .. مش يمكن انت سبعى مثلا او متولى ؟

عبد الله : والله العظيم يابيه اسمي عبد الله السيد محمود

الرائد : طيب اقعد اهدى واسمعنى ..

ابراهيم : تلاقيه يا افندم هربان من الجيش وبيستهبل

الرائد : انت دخلت الجيش يا عبـد الله

عبد الله : خدمت يابيه فى الجيش ١٠ سنين .. حضرت حربين ٦٧ ، ٧٣ وسرحت من الوات المسلحة فى آخر ٧٤

الرائد : ازاى دخلت الجيش وانت وحيد امك وابوك ؟

عبد الله : انا لى اخ فى الخارج يا افندم .. بس مهاجر من زمان .. قطـــع صلته بالعيلة من يوم ما سافر ..

الرائد : فى الخارج فين ؟

عبد الله : فى دولة عربية (يبدأ انهيار عبد الله التام تدريجيا حتى النهاية)

الرائد : فين بالتحــديد ؟

عبد الله : افتكر فى العراق ..

الرائد : تفتــكر ! ؟

عبد الله : اصل اول ماساب مصر سافر على على الاردن وبعدين راح ليبيا عن طريق مالطة وبعدين سمعت انه دلوقت فى العراق

الرائد : آه .. يعنى انت مالكش حد ابدا قريبك غير اخــوك اللى فى العراق .. بيشتغل ايه ده ؟

عبد الله : نجار مسلح

الرائد : نجار مسلح فى العراق .. تعرف انت ايه عن العراق ياسى عبد الله ؟

عبد الله : دولة عربيـــة ..

الرائد : بس .. ؟
ما تعرفش انها من دول الرفض .. ؟

عبد الله : انا اسمع كده برضــــه

الرائد : تسمع كده برضه (فجاة) واخوك هناك بيشتم فى بلده ؟

عبد الله : يابيه دا مالوش دعوه خالص بالحاجات دى

الرائد : امال مين اللى ليه دعوه .. انت ؟

عبد الله : انا مش فاهم انتم بتعلموا فى كده ليه .. ماحدش مصـــدقنى .. اعمل ايه يا ربى بس ..

الرائد : جاوب على السؤال ؟

عبد الله : (انهيار تام) يابيه عايز اعرف ايه اللى بيحصلى ده .. انا مش عارف حاجة خالص .. مافيش حد عايز يصدقنى . .مافيش حد عايز يسمعنى .. انا

مش عارف حاجـــة .. انا مين يابيه .. انا مين .. كل حاجة بتتغير فجاة حتى انا مبقتش انا .. انا مين .. تعرفش انا مين يابيه .. مافيش حاجة عادت مفهومة ولا مقنعة (الرائد يشير لابراهيم بالصمت) انا .. انا مش عارف نفسى والله .. انا مين .. حد يعرفنى .. انا زهقت .. ماحدش مصدقنى .. ما حـــدش عارفنى .. ايه الكابوس ده ياربى .. ياريت يكون حلم .. مش هو حلم برضه .. هـــلم مرعب .. انا بحلم ولا صاحى .. يكون جانى فقدان ذاكرة .. ازاى .. انا فاكر كل حاجة .. قدامى زى شريط سينما .. مراتى .. جوازى .. ابويا .. امى .. الشغل .. المدير .. المعاون .. لكن ماحدش عارفنى .. الناس كلها بتجهلنى .. انا عايش ولا ميت .. ماحدش عارف انا مين ..

ابراهيم : بيتهيا لى يا سعادة البيه الراجل ده مجنون

الرائد : ممكن .. بس مجنون غريب .. وديه الحجز على ذمة التحقيق لحد ما نشوف حكايته ايه وانا هاتصل بشوكت علشان المحضر ..

عبد الله : حجز .. حجز ايه .. انا ماعملتش حاجة .. انا ماعملتش حاجة

ابراهيم : (يبدو انه لم يسمعه) انت بتقول ايه .. بتحرك شفايفك على الفاضى ليه ؟

عبد الله : ايه .. مش سامعنى .. اسمعنى ذلوقت .. اسمعنى دلوقت مش سامعنى (للضابط) ماهوش سامعنى

الرائد : مالك فيه ايه .. انت حصلك ايه ؟ صوتك ماله .. ؟

عبد الله : انت كمان مش سامعنى .. مش سامعنى ازاى .. انا بتكلم اهوه ..

ابراهيم : الظاهر انه انخرس يا سعادة البيه (عبد الله يواصل تحريك فمه كانهيتكلم).

الرائد : او يمكن بيستعبط

ابراهيم : (يلكزه) انت يا جدع انت بطل تحريك شفايك على الفاضى

الرائد : كل الحركات اللى انت بتعملها دى مالهاش نتيجة (عبد الله يواصل وكانه يشرح ما به) ..

ابراهيم : يا جدع عيب بلاش استعباط

الرائد : الظاهر الطريقة دى مش هاتجيب نتيجـــة معـــاه (يقترب منه) انت هاتتكلم ولا لا .. طلع صوت من بقك .

عبد الله : (يتوقف عن تحريك شفتيه ـ يضع يديه على اذنيه .. يرفعهما ـ يكرر المحاولة يحمر وجهــه .. يزبد ويخـــور كالبقرة .. الرائد يمسكه من ذراع وابراهيم كذلك ويتداخل الحوار)

الرائد : ايه فيه ايه . اتكلم . مالك . حصل لك ايه

ابراهيم : اتكلم . رد على سؤال حضرة الضابط . اتكلم ياساهى .. اتكلم يادهل (مازالا ممسكان بعبد الله الذى اصابته الدهشـــة ويظـــلا يتكلمان بسرعة وتختلط الكلمات والاصوات ويعلو الضجيج ، فلانفهم شيئا ..)

((اثناء ما يحدث ينزل الستار وتطفأ الانوار)) ـ ١٩٧٩

رسالة لندن

"دانتون فايدا" الثورة الفرنسية والأحداث المعاصرة

امير العمرى

مازال فيلم « دانتون » للمخرج البولندى « اندريه فايدا » يثير جدلا واسعا فى العواصم الاوروبية رغم مرور ما يزيد عن العام على عرضه الاول فى كل من باريس ولندن .. وربما - بسبب الاسئلة التى يثيرها الفيلم حول احداث بولندا - مازال يلقى كل هذا الاهتمام فضلا عن فنيته المتميزة كاحد اهم الافلام عن الثورة الفرنسية .

مقدمة :

تتفق الآراء أن الاحداث السياسية الملتهبة التى عاشتها بولندا فى السنوات القليلة الماضية ، والتى وصلت الى ذروتها فى الانتفاضة الكبرى بقيادة نقابة «تضامن»، سوف تصبح علامة فاصلة فى تاريخ الشعب البولندى ، بالرغم من اسدال الستار رسميا على الاحداث بعد اتخاذ عدد من الاجراءات الرسمية الحازمة التى تتمثل فى حل نقابة « تضامن » واعتقال قياداتها وما اعقب ذلك من اعلان الاحكام العرفية ثم الافراج عن المعتقلين ورفع حالة الطوارىء بعد تشكيل حكومة جديدة برئاسة الجنرال ياروزيلسكى واعادة تكوين المنظمات والاتحادات الثقافية والادبية وملاحقة بعض عناصرها .

وهو وضع ربما لم يفلت منه سوى اتحاد السينمائيين البولنديين ، الذى تمكن مؤخرا من التوصل الى حل وسط مع السلطات ، يضمن استمرار الدولة فى دعم السينمائيين وتمويل الانتاج السينمائى ، ولكن بعد أن تم الاتفاق على ان يقدم اندريه فايدا استقالته من رئاسة الاتحاد بسبب دوره النشط فى دعم نشاط « تضامن » .

وفيلم « دانتون » .. هو اول فيلم يقوم باخراجه اندريه فايدا بعد الاحداث البولندية، وبعد ان اثار فيلمه السابق « رجل من حديد » اصداء واسعة بسبب تاييده لحركة عمال التضامن ، وان كان الفيلم قد عرض فى بولندا دون حذف اية لقطة من لقطاته كما يؤكد فايدا نفسه .

وقد انتج « دانتون » انتاجا مشتركا بين مؤسسة السينما البولندية وشركة افلام لوسانج الفرنسية وبدعم من

وزارة الثقافة الفرنسية ايضا . واشترك فى كتابه السيناريوله الى جانب فايدا، الكاتب الفرنسى جان كلود كاريير الذى كتب اغلب افلام المخرج الفرنسى الكبير لوى بونويل . ويعتمد السيناريو على مسرحية بولندية كتبها عام ١٩٢٩ الكاتب البولندى ستانيسلاف برسينسكا ، وسبق ان اخرجها فايدا على مسرح الترسانة البحرية بجدانسك عام ١٩٨١ .

و » دانتون « ليس مجرد فيلما تاريخيا يسعى لاعادة تسجيل واحياء احداث الثورة الفرنسية الكبرى فى اواخر القرن الثامن عشر وحفظها على شرائط « السيلولويد » البارده ، بالرغم من ان احداث الفيلم تقع فى نفس الزمان والمكان وتتناول ابرز شخصيات تلك الثورة .

ان تناول الفيلم من خلال هذا المنظور ، سوف يفقد الفيلم كل قيمة معاصرة له .

وهو ما ينتقص كثيرا من اهميته ، كما انه لا يفيد التاريخ فى نفس الوقت .

ولعل ما يصلح مدخلا جيدا الى « دانتون » الفيلم ، النظر اليه باعتباره اعادة قراءة لجانب هام من تاريخ الثورة الفرنسية ، من خلال اعادة بناء الصراع الشهير بين دانتون وروبسبير درامينا . الفيلم اذن ، لا يلتزم باحداث التاريخ فى سرده ، ولا يسعى لتوخى الدقة التاريخية المكتبية فى بنائه للشخصيات والوقائع . فهناك مواقف عديدة وضعت فى صياغتها الدرامية تدعيما لبناء الفيلم وتحقيقا لرؤيته ، وبغرض تجاوز حرفية الحدث التاريخى، رغبة فى طرح رؤية جديدة لقضية الثورة والارهاب واطلاق بعض التساؤلات حول مشروعية الارهاب تحت دعوى حماية الثورة من قوى الثورة المضادة فى الداخل وتحالف الاعداء فى الخارج .

وليس هناك ادنى شك فى تصورى ، ان فيلم فايدا جاء متاثرا ، على نحو او آخر ، بالاحداث السياسية التى وقعت فى بولندا ، والتى وضعت لاول مرة الطبقة العاملة باكملها تقريبا فى مواجهة سلطة يفترض انها الممثل التاريخى لتلك الطبقة .

وبغض النظر عن محاولات الغرب الراسمالى للاستفادة من الاحداث وتصويرها باعتبارها انتفاضة ضد الاشتراكية وكلها بالطبع انطباعات سطحية وبلهاء تجهل التاريخ الخاص للشعب البولندى ، الا ان المواجهة قد وقعت بالفعل ، مهما اختلفت بعد ذلك ، الاجتهادات حول تفسير اسبابها .

ومن الناحية الدرامية والسينمائية ، تصبح الرؤية النقدية التى يقدمها فايدا فى فيلمه من خلال تصويره للصراع الحاد بين دانتون وروبسبير ، امرا مشروعا تماما وله مبرراته العديدة سواء فى الواقع المعاصر او فى صميم العملية الدرامية نفسها .

وفضلا عن كل هذا ، فان اندريه فايدا يعتبر بلا ادنى شك ، اهم اضافة بولندية الى خريطة السينما العالمية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، وقد كان فى كل افلامه يعكس دائما موقفا متقدما من حركة الواقع حوله منحازا الى جانب احلام وآمال شعبه

طبيعة الصراع :

والصراع داخل « دانتون » الفيلم،لا ينحصر فقط فى البعدين السياسى والاجتماعى ، ولكنه يتناول ايضا تساؤلات حول دور الافراد فى تشكيل التاريخ ومدى مسئوليتهم فى الانحراف بمساره ، كما يحمل الفيلم الكثير من الرموز والابعاد الشخصية والنفسية والانسانية بشكل عام .

والصراع الذى نشهده ، هو فى الاساس ، صراع فوقى يدور بين جناحين من اجنحة السلطة الثورية .. بين هؤلاء اللذين يرغبون فى تجميد الثورة والانعزال بها عن الجماهير وممارسة الحكم ، اعتمادا عى اجهزة عليا مثل لجنة الامن العام والشرطة السرية ، ويلوحون بسيف الارهاب فى مواجهة كل من يخالفهم الراى ، واولئك الذين يرغبون فى استمرار الثورة ولكن من اجل تحقيق الاحلام البسيطة للناس فى التغيير مع وضع حد لاستخدام سلاح الارهاب ضد ابناء الثورة انفسهم وهو ما يهدد بالاجهاز على الثورة نفسها فى النهاية عن طريق اغراقها فى بحر من الدماء .

وبين قطبي الصراع ، يقف الشعب نفسه مستبعدا .. متفرجا على الاحداث (الجموع البشرية امام باب الجمعية الوطنية تتلقى نبأ القرارات الخطيرة — في مشهد محاكمة دانتون — اثناء حملات اعتقال عناصر المعارضة) .. فقد اختزلت الثورة الى مجرد رموز . وانشق الاعضاء الموقعون على الميثاق العام وتحولت المحكمة الثورية التى انشاها دانتون نفسه الى اداة لتمرير الارهاب وتلفيق الادلة ضد الثوريين !

ومنذ المشاهد الاولى ، يدخلنا الفيلم مباشرة الى قلب الموضوع . فالشرطة السرية تقوم بتفتيش المواطنين على ابواب باريس ، ثم تقتحم احدى المطابع الثورية التى تهاجم الارهاب في مطبوعاتها ، وتقوم بتحطيم اجهزتها وطرد العاملين فيهـا دون اعتقالهم حسب ما تقضى به التعليمات . فمدير المطبعة هو « كاميل ديمولان » صديق روبسبير القديم واحد رجال دانتون الاقوياء في ذلك الوقت . وتعكس تفاصيل المشهد وحشية مروعة لا تبتعد بنا كثيرا عما نراه يحدث في نفس اليوم تقريبا . وهو اسلوب يصبغ الظروف وبنفس التفاصيل مشاهد عديدة في الفيلم ، مما يساعد كثيرا في أبراز طابع المعاصرة .

والصراع بين دانتون وروبسبير في الفيلم ، ليس صراعا بين اليمين واليسار او بين التهادن والثورية، كما يزعم بعض نقاد الفيلم الغربيين . فكلاهما مخلصان تماما لقضية الثورة . ولكن لكل طريقته ومثالياته الخاصة القابلة للتطور ايضا طبقا للظروف المحيطة . فروبسبير يعبر هنا عن المثالى النظرى الذى يجد قناعة تامة في الافكار النظرية حتى تصبح لديه ، بديلا عن الواقع الحقيقى من حوله. ان نظرته هى نظرة المثقف الذى يحيا من خلال الفكرة. في البداية نراه يطل من نافذة مسكنه على مشهد الجموع التى تحيط بدانتون للتعبير عن فرحتها بعودته الى باريس . ويبدو روبسبير مرتفعا عن الناس .. متأففا حبيسا داخل برجه العاجى .. يخفى غيره خفية من منافسه الشاب القوى البنية التى اصبح يستأثر بحب الجماهير .

وبحكم « الايديولوجية » المجردة في روبسبير ، تمتزج هنا مع رغبته المرضية في السيطرة وفرض النفوذ ، الى أن يجد نفسه منعزلا خالقا حاجزا كثيف بينه وبين الآخرين. فهو لا يتمتع باية صداقات حقيقية . بل ويفقد علاقته الوحيدة ايضا بزميله القديم .. رفيق الدراسة « كاميل ديمولان » محرر المطبوعات الثورية الذى يجد نفسه أقرب الى افكار دانتون الانسانية فيلتحق بمجموعته .

واخلاص روبسبير للثورة ، الذى ينبع من وساوسه النظرية يؤدى به ايضا الى نوع من التشكك المرضى الذى يضخم من احساسه الشخص بمسئوليته عن أمن الدولة ، فينزلق بالتالى الى مأزق الارهاب والصدام مع رفاقه وتصفيتهم. وبذلك يقترب نموذج روبسبير في الفيلم من النموذج الفاشى ، حيث تصبح السلطة الحديدية (متمثلة في لجنة الامن العام التى يقبض عليها) بديلا عن حركة الجماهير . ويصبح الارهاب ضمانا لاستمرار سيطرة المجلس الثورى ، ويصبح اى اختلاف مع ذلك المجلس ، ثورة مضادة .. الخ .

وهو على استعداد للتضحية بكافة الاعتبارات العاطفية والشخصية من أجل تحقيق فكرته الوسواسية عن الانضباط داخل لجنة الامن العام المهددة بالانشقاق بسبب اختلاف الآراء حول مشروعية الارهاب وخطره . وهو لا يأبه حتى لاعتراض « ليندت » العضو الوحيد في لجنة الامن الذى يرفض التوقيع على قرار اعتقال دانتون ورفاقه قائلا لهم : « كنت اعتقد أن وظيفتنا هنا حماية الثوار وليس ذبحهم » !

التكوين الشخصى والموقف الاجتماعى :

وروبسبير كما يقدمه فايدا ، هو رمز للنظرية المجردة التى تستبعد بصاحبها فتنعكس عليه ايضا في صورة مرضية — فيزيائية . انه شاحب الوجه معتل المزاج بارز عام الوجه منعدم الشهية للطعام والشراب ، يعانى من الأرق والاكتئاب مع رغبة شرهة في نفس

الوقت ، في العناية بمظهره امام الناس حتى يصنع له هيبة تتفق مع تكوينه الفاشى . انه يضيع وقتا طويلا في ارتداء ملابسه ، ويضع « باروكة » خاصة تزيد مظهره قسوة وحدة . ولا يتورع ايضا عن العبث بالفن والتاريخ خدمة لاغراضه . ففى أحد المشاهد ، نراه يخضع احد الفنانين لكى يرسم له لوحة خاصة ضخمة مرتديا ملابس مفرطة في الفخامة والابهة متشبها بملوك وأرستقراطى اسرة آل بوربون . ثم يأمر مجموعة من الفنانين بازالة صور دانتون ورفاقه من وسط لوحة ضخمة تخلد رجال الثورة .

وفى منزله ، يسيطر جو من الكآبة الباردة . ويعكس ديكور المنزل مزاجا كئيبا . وعلاقته بالمرأة التى تعيش معه علاقة باردة روتينية تغلفها شعارات ايديولوجية عوضا عن ان تعكس احتياج انسانيا حقيقيا . وهى تكاد تقوم بدور المرضة له ، وان كنا لا نعرف بالضبط اذا ما كانت زوجته أو عشيقته فليس هناك مشهد عاطفى واحد يجمع بينهما . وروبسبير الحقيقى لم يكن متزوجا ولم تعرف له اية علاقات غرامية !

وعندما يقف روبسبير امام الجمعية الوطنية خطيبا ، مفندا دعاوى معارضيه ، نراه يضم قبضتى يديه على نحو متصلب ويرتفع بقدميه عن الارض في خطوط مستقيمة حادة في صورة عصبية ، للتاكيد على قراراته الحاسمة !

وعلى النقيض ، هناك دانتون . انه اقرب الى الرومانس الثورى في افكاره ومعتقداته . وينبع تمرده على النظام من رفضه لان تتجسد الثورة في مجرد لجنة للامن العام . وهو يرفض فكرة الارهاب بعد ان يدرك ما يمكن ان تؤدى اليه من ضياع للثورة واندثار للثوار ولكن دانتون ايضا ، كان في وقت سابق مسئولا عن بدء موجة الارهاب: في احد المشاهد نرى دانتون بعد القبض عليه وهو في طريقه داخل السجن . وفجأة يجذبه احد السجناء باصقا في وجهه محاولا خنقه من بين القضبان ، بسبب مسئوليته عن اعدام بعض رفاق الثورة بالامس .

الثورى والناس

وتبتدى شاعرية دانتون في احساسه الحار بالناس . فهو يذوب بينهم يحتضن هذا ويلقى بالتحية الى ذاك . يعرفه الجميع ويحبونه ويتبادلون الانخاب معه . وهو يحقق شعبية هائلة في اوساط الفقراء الذين يحتك بهم احتكاكا مباشرا في الطرقات ، وتعرفه حتى عاهرات باريس اللاتى يناديه . ويحيط دانتوننفسه ايضا بمظاهر الابهة ويرتدى الملابس الانيقة على طريقة الارستقراطية ، وهى احدى نقطا الضعف التى تجعل خصومه يشككون في اخلاصه الثورى . وان كانت تبدو في الفيلم تعبيرا عن شخصيته المتفتحة ورغبته في الاستمتاع بمظاهر الحياة على العكس من روبسبير الزاهد والذى يعكس ارتدائه للثياب الانيقة تعويضا نفسيا لضعف ما !

ولكن بالرغم من الشعبية التى يتمتع بها دانتون ، فانه يرفض اقتراحات اصدقائه الذين يطالبونه بقيادة الاضراب العام اعتمادا على تاييد الناس له ، من اجل تحدى سلطة لجنة الامن العام وكشفها . ولكن رومانسية دانتون الثورية تجعله يفضل سلاح الخطابة الشعرية امام الجمعية الوطنية واستخدام سلاح المناورة لاحراج روبسبير عن طريق الهجوم على تجاوزات جهاز الشرطة السرية التابع له .

وتؤدى النزعة الماكيافيلية الكامنة لدى روبسبير ، الى اختلاقه مؤامرة مزعومة بقيادةدانتون لاسقاطالجمهورية . وينهار احد زملاء دانتون تحت الضغط والتعذيب ويوقع على اعترافات كاذبة ، تتخذها مجموعة روبسبير وسانت جوست فيما بعد ، مبررا لاعتقال دانتون ومجموعته واعدامهم .

وجها لوجه

في اللقاء الوحيد المباشر في الفيلم بين الخصمين دانتون وروبسبير ، يركز فايدا على ابراز التناقضات الشخصية والسيكولوجية بينهما،وانعكاس ذلك على موقفهما الاجتماعى . يستعد دانتون لاستقبال روبسبير باعداد مائدة حافلة باطيب انواع الطعام والشراب، وسط جو شاعرى تصاحبه الموسيقى وتحيطه اللوحات الفنية الكلاسيكية ، في احد قاعات الفندق الارستقراطى الذى استولى عليه الثوار .

وبينما ياخذ دانتون فى التهام الطعام بشراهة ، يرفض ضيفه تناول اى شىء منه ، ويجلس مصغيا فى برود الى الموسيقى. ويبدا دانتون فى محاولة اثارة شهية روبسبير بشتى الطرق . ولكنه يفشل ويتوقف عن الاكل . ثم يبدا فجأة فى قذف محتويات المائدة فى غضب فى محاولة لاثارة مشاعر روبسبير الذى يبدأ الحديث بلهجة تحمل تهديدا واضحا فى محاولة لاقناع دانتون بتغيير مسلكه والخضوع لتيار السلطة. ويعارضه دانتون برقة متحدثا فى شاعرية حالمة عن الآمال التى يعقدها الناس على الثورة . ويتحدث عن التاريخ الذى يكتبه الثوار واهمية الحفاظ عليه نقيا . وعندما يتحول روبسبير للحديث عما يصلح للناس من وجهة نظره ، يثور دانتون ويتهمه بجهل حقيقة اولئك الذين يتحدث عنهم : « انك تنظر الى الناس كما لو كانوا ابطالا فى رواية قديمة » !

ويسعى دانتون الى اقتحام روبسبير وخلق جسر وجدانى للاتصال معه ومخاطبة احاسيسه فى صورتها النقية الاصيلة . ويحاول ان يزيل القناع الجامد الذى يغلف عقله وروحه . وربما تحت تأثير الخمر ايضا ، ينهض دانتون ويحتضن روبسبير ثم يسند راسه الى كتفه ويغفو قليلا . ثم ينهض ويسكب النبيذ الاحمر فى كاس روبسبير حتى تفيض الكاس ، تعبيرا عن تحذيره من بلوغ الارهاب الدموى قمته !

ويعتبر هذا المشهد واحد من ابرز واهم مشاهد الفيلم كله . وهو يلخص على نحو بليغ وتقتصر كل ما يريد فايدا ان يعبر عنه . وتتكامل كافة العناصر للتعبير عن المضمون من خلال التركيز على التفاصيل الدقيقة فى بناء حركة الممثلين واستخدامهم للكلمات (رغم الدوبلاج الفرنسى الذى استخدم فى دور الممثل البولندى الذى قام بدور روبسبير) .. كذلك يعبر مسلك كل منهما ازاء الطعام والشراب والاحساس بالموسيقى عن تكوينه الخاص . وفى هذا المشهد يصل اداء الممثل الفرنسى جيرار ديبارديو (فى دور دانتون) الى قمته . حيث يخلق بحيويته وتدفقه ايقاعا شديد الحيوية داخل المشهد بالرغم من محدودية مكان التصوير . ويعد هذا المشهد بمثابة المفتاح الحقيقى لمشهد المحاكمة الذى يبلغ فيه الفيلم ذروته :

يقف دانتون مفسحا ما بين ذراعيه متحركا فى دوائر عريضة متسعة ، بلحيته المشعثة وفتحة قميصه العريضة التى تكشف عن صدره العريض البارز ، ويوجه خطابه فى صوت جهورى قوى مخاطبا الشعب الفرنسى ساعيا الى استنفار الناس للتحرك من اجل حماية الثورة من تيار الجمود والارهاب .. « ايها الشعب الفرنسى.. انك انت المجرم الحقيقى المسئول عما يقع » !

ويكشف هذا المشهد الروح الفوضوية التى تحرك موقف دانتون . انه يرفض سلطة الدولة ويفضل التحرك التلقائى للجماهير . وهو يلجأ الى سلاح الخطابة الثورية الشاعرية حتى يكاد يفقد صوته تماما . وهو يسحب الاعتراف بشرعية المجلس الثورى رافضا ان يحاكم الا على ايدى الشعب الفرنسى نفسه !

معاهدة دانتون

يرفض دانتون ـ فايدا ، النظام الاستبدادى ويحذر لعبة التصفيات بدعوى حماية الثورة . وهو ينتقد الشرطة البيروقراطية متمثلة فى جهاز الشرطة ولجنة الامن العام ولجنة الميثاق . ويحذر من التوجه الى « المقصلة » باعتبارها اداة القمع الاسطورية للسلطة ، وبديلا عن الاعتماد على حركة الجموع . ولكنه نتيجة لمثالياته ورومانسيته ، يرفض التصدى للارهاب بالحركة المنظمة بل انه يرفض حتى حماية نفسه عن الاعتقال مفضلا ان يتحول الى شهيد يلهب مشاعر الاجيال القادمة .

ومن المثير للدهشة ، ان بعض نقاد الفيلم ، يقارنون بين انتهازية دانتون ويمينيته ، فى مواجهة اخلاص روبسبير للثورة ويساريته . وهى رؤية لا تتشبث بالافكار النظرية المسبقة والجاهزة ، بغض النظر عما يطرحه الفيلم بالفعل من خلال اعادة رواية القصة بروح جديدة . وهناك من زعموا ايضا ان الفيلم يضع

الديمقراطيةالليبرالية فى الغرب فى مواجهــــة الديكتاتورية البيروقراطية فى الشرق ، ومن الغريب أن اصحاب هذا الرأى يستندون على اختيار فـايدا للممثل الفرنسى ديبارديو فى دور دانتون ، أمام الممثل البولندى فوســـيتش زوديـــال فى دور روبســـبير ، وهـــو نوع من التبسيط الآلي الذى يدعو الى الرثاء حقا !

ومن الضرورى اعـــادة التاكيد على أن « دانتـــون » لا يستمد اهميته فى تصورى ، من اخلاصه لوقائع التاريخ . فهناك العديد من التفـاصيل التى ينسجها الفيلم من اجـل ابراز افكاره وتدعيم ابنـــائه الدرامى . ومشـــهد المحاكمة باكمله مثلا ليس سوى نوع من التخيل الدرامى ، لاننـــا لا نملك اية معلومات تاريخيـــة مؤكدة عن وقـــائع محـــاكمة دانتون . ان اهمية الفيـــلم تاتى من كونه يعيد اســـتخدام مادة التاريخ ويعيـــد صياغتها ـ دراميا ، من اجـــل ابراز قضية شديدة المعاصرة . وهى قضية تبدو اكثر الحاحا فىعالم اليوم بما فى ذلك بالطبـــع فى العالم الثالث : العلاقة بين السلطة والثورة ، الابطـــال والجماهير ، النظرية والواقع ، العقائدى والرومانسى ، البعد الذاتى والبعـــد الاجتماعى ، المؤسسة البيروقراطية وحركة الجموع .. الخ .

من المفيد للغاية ، ان نقرا ملف قضية دانتون من خـــلال فيلم فايدا على ضوء ما يحدث حولنا فى العالم ، وما حـــدث فى بولندا ايضا . وهذا كمـــا اتصور ، مما يدعم الفيـــلم ويجعله عمـــلا يحمـــل روح المعاصرة . كذلك ، فمن الهام ان نتناول الفيلم ايضا باعتباره امتدادا لروح المرحلة الجـــديدة التى تمر بهـــا سينما فـــايدا منذ فيلم « رجل من رخام » ـ ١٩٧٧

سينمائيات دانتون

يعتمد « دانتـــــون » على السيناريو الدقيق لجان كلود كاريير ، الذى يمزج بين العـــام والخـــاص ، والمحمل بكافة الابعاد التى تبرز التناقضـــات بين نوعين من الرجـــال ومن صناع التاريخ عـــلى ارضية الواقع الثورى فى فرنســـا اواخر القرن الثامن عشر .

ويعتمد اسلوب الاخراج على استخدام الحـــركة المدروســـة للممثلين واســـتخدام التـــكوين وزوايا التصوير المتنوعة على نحـــو يغنى الدراما ، وعلـــى المزج بين الطريقة الروائيـــة والتسجيلية فى بنـــاء المشـــاهد مع الاســـتفادة القصـــوى من امكانيات الحوار المسرحى مع جعله مقتصدا ومكثفا .

وتتضح الطريقة التســـجيلية فى تصوير مشاهد القبض على معارضى المجلس الثورى ، حيث يقتحم رجال البوليس احـــد المعسكرات التى يرقد فيهـــا ثوار باريس ، وعن طريـــق احد اعوان الشرطة ، يمكنهم التعرف على وجود الرجـــال الذين أمر روبسبير باعتقالهم . وفى مشـــهد تحطيم المطبعـــة الثورية ، تعكس التفـــاصيل تسجيليا يكتسب أبعادا معاصرة العديدة للمشهد ، طابعـــا تماما موحيا بكل ما يحـــدث فى بلداننا اليوم .. وفى المشهد الاول ، يصور فايدا الوجـــوه القلقة للناس وتساؤلاتهم حـــول اتساع نطاق الارهاب ،وتفتيش الشرطة للقادمين الى باريس ، واستخدام لقطـــات عديدة ـ دخيلة ، للمقصلة من زوايـــا مختلفة ، والتركيز على نصلها الحاد المغطى لحمايته من رذاذ المطر ، والسلة المعدة لتساقط الرءوس داخلها .. الخ .

ويقـــدم فايدا فى فيلمه ، نموذجين للفنـــان : هنـــاك الاول الذى يعمل بايحـــاء من الســـلطة ولا يمانع فى تزييف التاريخ عن طريق اســـتبعاده للعناصر المعارضة من لوحـــات تمجيد قادة الثورة . والثانى ، هو نموذج الفنـــان الواقعى الذى يستمد مادته من خـــلال التحـــامه الحى والمبـــاشر بالواقع وبالناس البســـطاء . وهو يســـجل بريشته وســـط الجماهير فى النهاية تفـــاصيل اعدام دانتون ورفاقه .

ويعتمد فايدا على خلـــق بعض التكوينات الموحيـــة ، كما نرى فى لقطة لدانتـــون وهو فى طريقـــه الى المقصلة وسط الحراس ، حيث يظهـــر دانتون على خلفية لاعمـــدة كنيسة نوتردام الشهيرة ، ويبدو كما لو كان قديســـا ساقا الى الموت من أجل معتقداته . وفى لقطة اخرى ، نرى لوسيل.. زوجة ديمولان تجرى وســـط الجمـــوع عارية القدمين ..

تحمل طفلها على صدرها ، حيث يبدو كما لو كنا نشـــــاهد احدى شخصيات لوحات الفنان ديلاكروا مثلا :

وتحدد المـلابس والمـاكياج ملامح الشخصيات ، كما ذكرنا فى حالتى دانتون وروبسبير ، وايضــــا « كوتون » رئيس المحــكمة التى قامت بالمحاكمة الهزلية لدانتــون ورفاقــه ، وهــــو يرتدى ملابس فضفاضة ضخمة زاهية حيث يبدو اقرب الى المهرج الــذى يؤدى دوره من اجـل ارضاء ســـيدة . وتكتسب ملامح وجه ســانت جوست ـــ اكثر العنـــاصر تطرفا ـــ وحشــــية وشراهة للدماء من خلال المـاكياج الذى يوحى ايضا ، على نحـــو ما ، بنوع الشذوذ الكامن الــذى يحــرك دوافع الشخصية !!

يبدأ الفيلم بالطفل الصغير .. شقيق عشقة روبسبير وهى تقوم بتدريبه على ترديد مبادىء حقوق الانسان للثورة الفرنسية، وينتهى الفيلم بعد ان تعــلم الطفل بالفعل ان يردد تلك المبادىء بدون اخطـــاء علـــى مسامع السيد روبسبير . ولكن بعد ان تكون مسيرة الــدماء قد بلغت أوجها . وهى خاتمة تاتى مبـــاشرة بعد مشـــــهد اعدام دانتون .

خاتمة قصـــيرة

قد نختلف مع الفيلم فى بعض طروحــــاته .. وقد لا يعجب البعض منا بالتجريد الذى يشوب تناوله لبعض الوقائع التاريخية .

وقد لا يكون هذا هو الفيــلم الذى يدور فى أذهان البعض منا عن دانتــون وروبسبير وقضية الثورة عموما والثورة الفرنسية بوجه خــاص ولكن بالرغم من كل هــــذا ، فان « دانتون » يبقى فى النهـــاية فيلما يدافع عن الانســـــان وعن قيم الحرية والديمقراطية، وهو يظل ايضا اهم الاعمــال السينمائية التى اســـتلهمت وقائع تلك الثورة العظيمـــة ، وكثرها معاصرة واثارة للجدل. وهو ما يجعل من « دانتون » .. احد اعمــــال الفن العظيم فى زماننـــا !

رسالة الجزائر

كتب جديدة ومهرجان شعري

مصطفى فاسي

ـ الكتب الجديدة :

صدر مؤخرا عن المؤسسة الوطنية للكتاب مجموعة من الكتب والترجمات ، ومن بينها :

ـ قصص من الادب العالمى :

وقد قام باختيار هذه المجموعة من القصص وترجمتها عن اللغة الفرنسية الأديب الجزائرى المعروف عبد الحميد بن هدوقة. ويقع الكتاب فى حوالى مائتين وخمسين صفحة ، ويضم عشر قصص لسبعة كتاب عالميين يتفاوتون شهرة واهمية. وهؤلاء الكتاب هم الأدباء الروس المعروفون « **بوشكين** » و « **تشيخوف** » و « **دستويفسكى** » ، والكاتب الامريكى « **مارك توين** » ، ثم ثلاثة من الكتاب الفرنسيين وهم « **مارسيل ايمى** » و « **آندرى دال** » و « **الفونس دوديه** » .

ونحن نلاحظ بطبيعة الحال تفاوت اهمية هؤلاء الأدباء فاذا كان الأربعة الأوائل وهم الكتاب الروس بالاضافة الى مارك توين الأمريكى ادباء كبارا فرضوا اهميتهم ومكانتهم على المستوى العالمى ، فان الأدباء الفرنسيين الذين اختار ابن هدوقة ان يترجم لهم اقل اهمية ومكانة، وحتى الفونس دوديه الذى يعتبر اكثر شهرة من زميليه الفرنسيين يظل اقل اهمية من الكتاب الروس الثلاثة وعن مارك توين بدون شك ، لقد اشتهر الفونس دوديه بمجموعة من القصص الفكاهية البسيطة من بينها رسائل عن طامونتى وطارطاران دى طاراسكوز .. الخ .

وفى تصورى لو ان هدوقة اهتم بالترجمة لمجموعة من الأدباء المتقاربين الاتجاه والأسلوب او ادباء منتمين الى بلد واحد لكان ذلك افضل بكثير ولاستطاع ان يقدم لنا مجموعة من التجارب المتقاربة التى تعبر عن اتجاه ما او طريقة ما او مذهب ما فى الكتابة مثلا .

ومهما يكن فان كتاب « **قصص من الأدب العالمى** » يعتبر اسهاما واضافة جديدة تثرى المكتبة الجزائرية مع املنا ان يواصل الاستاذ

ابن هدوقة تقديم ترجمات أخرى اكثر همية وفائدة .

ـ تطلعات الى الغد:

يضم هذا الكتاب وهو لمؤلفه الناقد الشاب « **مخلوف عامر** » مجموعة من المقالات النقدية كتبت كما ذكر المؤلف نفسه فى مقدمة الكتاب « فى فترات متقطعة وهى لا تؤلف موضوعا واحدا ويعود ذلك اساسا الى ان كتابتها خضعت لظروف خاصة » .

وبالفعل فاننا عندما نتصفح الكتاب سنجد ان المقالات المنشورة فيه متنوعة مختلفة المواضيع ويمكن أن نذكر من بينها هذه العناوين : من أجل ثورة ثقافية ، حول ظاهرة الغزو الثقافى ، عبد الحميد بن باديس علم بارز فى تاريخ حركتنا الوطنية، ملامح الواقعية الاشتراكية وعوامل تأثيرها فى الأدب العربى حول ظاهرة الغموض فى الشعر ، نحو منهج نقدى معاصر . مع العلم ان بعض هذه المقالات كان نظريا ، بينما كان بعضها الآخر تطبيقيا ، يعتمد على دراسة مؤلف من المؤلفات، ومن بين مقالات الكتاب التطبيقية نجد هذه العناوين :

« ادب الحرب » ، والمقال محاولة لعرض وتحليل هذا الكتاب (ادب الحرب) الذى الفه بالاشتراك كل من الروائى السورى المعروف حنا مينة والدكتورة نجاح العطار ثم مقال من قضايا التجديد والالتزام »وهو عنوان المقال وفى الوقت نفسه عنوان الكتاب الذى يدور حوله المقال وهو للكاتب الفلسطينى المعروف ناجى علونى رئيس اتحاد الكتاب الفلسطينيين سابقا ، والمقال عبارة عن عرض فصول هذا الكتاب وتلخيص الافكار التى جاء بها ناجى علونى .

وهناك مقال آخر عنوانه : رفض الواقع والثقة بالمستقبل » والمقال مخصص لديوان الشاعرة الجزائرية النسائية زينب الأعرج « يا انت من منا يكره الشمس » الصادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق .

ويتلو هذا المقال مباشرة مقال عن ديوان الشاعرة الجزائرية الشابة **ربيعة جلطى** « تضاريس لوجه غير باريسى » المنشور فى دمشق ايضا »، وهذه الشاعرة الشابة تنتمى بدورها الى جيل زينب الأعوج فقد بدات الشاعرتان التعامل مع الشعر منذ سنوات قليلة .

وقدم مخلوف عامر لمقالته بمقدمة عن ارتباط ادب الأدباء الشباب فى السبعينيات بالواقع وذلك بسبب وعى هذا الجيل وبسبب التحولات الديموقراطية التى عاشتها الجزائر فى هذه المرحلة ، ثم حاول استعراض الموضوعات والمضامين التى يحتويها الديوان مركزا على الاشارة الى ارتباط ربيعة جلطى بالواقع وبالانسان ومستشهدا ببعض الأبيات الشعرية مثل قول ربيعة: تعال نسمر قلبينا على أسوار الاحياء الشعبية

فالمنشورات السرية لم تعد تسع عشق القضية .

واذا كان مخلوف عامر قد قصر فى التعرض للجانب الفنى فى ديوان زينب الأعوج فانه حاول أن يمنح ديوان ربيعة جلطى بعض مايستحقه فى هذا الجانب .

واذا كان قد أخذ على زينب قلة اهتمامها بالرمز والأسطورة فقد أخذ على ربيعة الاكثار فى

استعمالها والمبالغة فى ذلك .

وبعد فمما لاشك فيه ان كتاب « تطلعات الى الغد » الذى يضم هذه المجموعة من المقالات النقدية ، وبغض النظر عن تفاوت هذه المقالات من حيث الأهمية فانه يعتبر اضافة هامةللمكتبة الجزائرية وخاصة أننا نشكو كثيرا من النقص فى مجال النقد .

ــ تجارب فى الأدب والرحلة :

الدكتور ابو القاسم سعد الله اديب ومؤرخ فاذا كان قد اتجه أكثر الى التأريخ للحركة الوطنية الجزائرية وللمرحلة الكولونيالية فى الجزائر كما اتجه الى البحث فى تاريخ الثقافة الجزائرية منذ العهد التركى فانله جانبا آخر يعرفه بعض المقربين منه وبعض الناس ولا يعرفه آخرون وهو الجانب الأدبى اذ من المعروف انه نشر ديوانا شعريا أيام الثورة التحريرية الجزائرية كما كتب فى القصة .

واصدر مؤخرا كتاب بعنوان « تجارب فى الادب والنقد » وقسمه الى خمسة عناوين كبيرة هى : دراسات ومقالات مع الكتب ، مناقشات واحاديث ، رحلات ، الملاحق .

وعلى الرغم من ان عنوان الكتاب هو تجارب فى الأدب والرحلة فان الجانب التاريخى للدكتور سعد الله فرض نفسه عليه أحيانا وذلك نجد أن سعد الله المؤرخ فى بعض مقالات الكتاب يطغى على سعد الله الاديب فنعثر مثلا من بين مقالات الكتاب على العناوين التالية : اربع رسائل بين باشوات الجزائر وعلماء عنابة ، حول اسطورة المروحة الخ . . . لابد أن الدكتور سعد الله بذل جهدا هاما فى جمع مادة هذا الكتاب وتبويبها وتاليفها وهو يستحق على جهده كل الشكر والامتنان ، فكتابه هذا مفيد للقراء والدارسين على حد سواء .

ــ مهرجان محمد العيد الشعرى :

تحت شعار «من أجل ثقافة أصلية ومتطورة » افتتح المهرجان الشعرى الثالث لمحمد العيد آل خليفة فى مارس ١٩٨٤ فى مدينة بسكرة بالشرق الجزائرى ليدوم أياما تلقى خلالها محاضرات تركز على دراسة العلاقة الوثيقة بين الشعر والواقع الجزائرى ابتداء من عهد الثورة التحريرية مرورا بعهد البناء والتشييد كما تخصص امسيات للقراءات الشعرية للشعراء المدعويين للمشاركة فى المهرجان .

فهذا المهرجان اذن فرصة للمحاضرين والشعراء كى يدرسوا الشعر الجزائرى فى جوانبه المختلفة وكى يلتقوا مع الجمهور ، وهو بالاضافة الى مهرجان القصة الذى يعقد كل سنة فى مدينة سعيدة بالغرب الجزائرى .

وبالاضافة الى الاسابيع والمهرجانات الثقافية التى تجرى على مستوى الولايات والبلديات المختلفة فانه يعتبر اسهاما مهما فى محاولة خلق حركة ثقافية نشيطة ومستمرة .

الدكتور مندور ..

كما تراه ملك عبد العزيز

نشرت المجلة فى العدد الرابع حوارا مع الشاعرة ملك عبد العزيز تحت عنوان « الدكتور مندور .. كما تراه ملك عبد العزيز » ، وقد ورد فى الحوار بعض ما يتطلب التوضيح :

جاء فى الحديث (كنت كلما انجبت طفــلا اشعر انه « اى الدكتـــور مندور » يطلب المزيد) بينما حقيقة الــــكلام (لقد كان احساسه بالأبوة يزداد مع كل طفل جديد) .

كما ورد اسم الفنان المصور « حامد سعيد » مع اســـماء الأدباء الشبان الذين كتب عنهم د. مندور فى مطلع حياتهم الأدبية ، والحقيقة أن الحديث عن حامد سعيد كان اجابة عن سؤال منفصـــل عمن كتب عنهم من الفنانين التشكيليين ذلك أن حامد سعيد كان فى قمـــة نضجه وعطائه الفنى حين كتب عنه مندور ولم يكن ناشئا مثـــل الأدباء الذين ورد ذكرهم .

كذلك ورد أن الدكتور محمد برادة حصل على الدبلوم عن اطروحته « مندور وتنظير النقد العربى » والصحيح انه حصل على دكتوراه الدولة من السوربون وليس الدبلوم .

ملف كاريكاتير

جلال الرفاعي

جلال الرفاعى

ـ من مواليد عام ١٩٤٦ بقرية كفر عين فى فلسطين المحتلة .

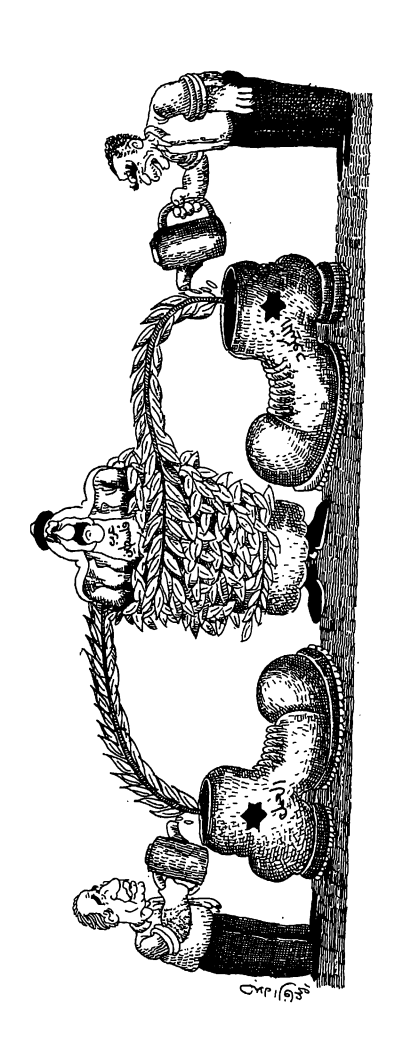
ـ درس الاخراج الصحفى والرسوم المتحركة فى بريطانيا .

ـ عمل خطاطا ورساما للكاريكاتير فى صحف الشعب والدستور الأردنية . ومن ثم رساما للكاريكاتير ومراسلا مقيما لصحيفتى الشعب والرأى الأردنيتين بمدينة لندن . ومن بعدها رئيسا للقسم الفنى ورساما للكاريكاتير فى صحيفة البيان التى تصدر فى دبى بالامارات العربية المحتلة .

ـ له كتابان كاريكاتيريان الأول صدر بعنوان (فى الصميم) عام ١٩٧٤ . والثانى بعنوان (جلال الرفاعى ١٩٨١) . ويعد الآن لاصدار مجموعة كاريكاتيرية ثالثة .

ـ شارك فى عدة معارض فنية فى عمان ولندن والامارات العربية المتحدة .


مظلة كامب ديفيد
يسقط كامب ديفيد
العالم العربي
جلال الرفاعي



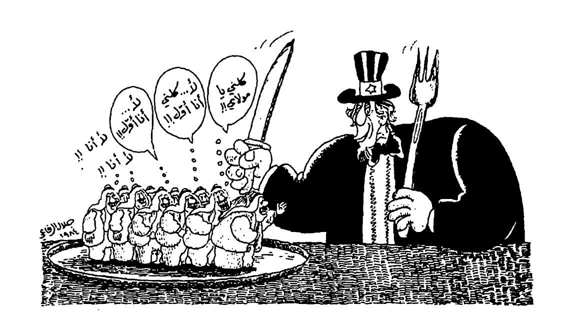


التضامن يا عرب!
... وانت ما بتشتم في أميركا ليه ؟!
لا ... لا ومليون لا لأميركا!
أميركا عدوة الشعوب!
أميركا عدوة الحرية
تسقط أميركا
NO! TO U.S.A
جلال الرفاعي


مين أقرب النا على فلسطين ... تونس
والا السودان والا
اليمن ؟!
ناجي العلي
١٩٨٣


جلال الرفاعي ١٩٨٣
(الاقتتال الفلسطيني) !!


بيقولوا السّلام بارد مع مصر ...
قلت أسخّنه شويّة !!!
ص. الرفاعي
١٩٨٤



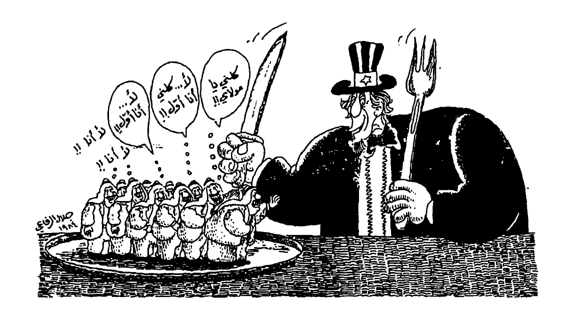
كلني يا مولاي!!
لأ... كلني أنا أول!!
لأ... أنا أول!!
لأ أنا!!
لأ أنا!!
صلاح الرفاعي ١٩٨٤



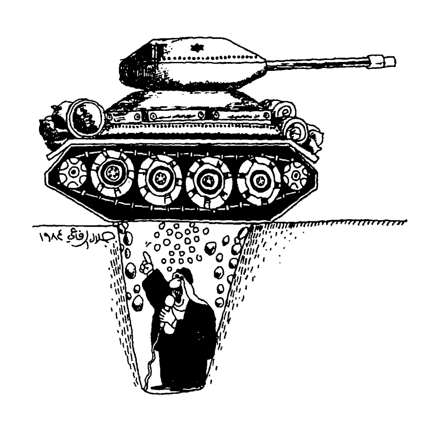
سامحني ياعم ريغان... أكل العيش يحب الخفية!!!
يسقط التحالف الاستراتيجي الأميركي
صلاح الرفاعي



لبنان
جلال الرفاعي
١٩٨٢



كلني يا مولاي!!
لأ... كلني أنا أول!!
لأ... أنا أول!!
لأ أنا !!
لأ أنا !!
جلال الرفاعي
١٩٨٤


جلال الرفاعي ١٩٨٤


أي فلسطين بتقصد...
فلسطين ١٩٤٨ والا
فلسطين ١٩٦٧ ؟!
فلسطين عربية!!
المعتدل بالله
جلال الرفاعي ١٩٨٤





(شولتز ... والبحث عن السلام)!!


تسقط
أمريكا
صلاح الرفاعي
١٩٨٤


بذمتك... لو كنت
محلي بتغير
سياستك!!
نطالب بتغيير
موقف
أمريكا!
الأرصدة
العربية
صلاح الرفاعي

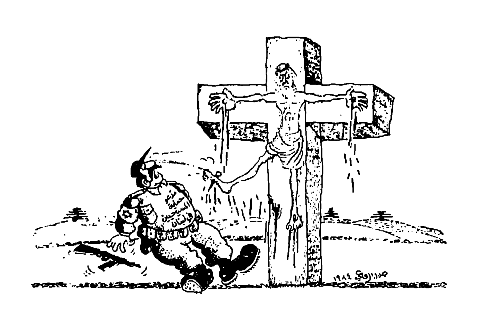


(في انتظار الطبخة) !!




... وإذا أقدمت أميركا على نقل سفارتها
إلى القدس فسنقطع رقبة كلّ من
يقطع علاقاته معها !!
جلال الرفاعي


أهبل ... يقولوا عنّه مليون مرّة جبان ...
ولا مرّة واحدة شهيد !!
استشهاد شاب
فلسطيني برصاص
الاحتلال
الصهيوني!
جلال الرفاعي





رقم الايـداع ١٩٨٣/٦١٧١

مطبعـة اخـوان مورافتـلى
١٩ شارع محمد رياض ـ عابدين
تليفـون ٩٠٤٠٩٦

كتاب الأهالي

فى إصلاح ما أفسده الانفتاح

د. إبراهيم العيسوى